

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Bearbeitungen „mittelalterlicher“ Balladen
durch Garmarna

Verfasserin

Katharina Kafka

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juli 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

VORWORT UND DANK

Meine Neugier für schwedische Volks- und vor allem Vokalmusik sowie deren modernen Spielarten wurde durch meine schwedische Mitbewohnerin Sofia in Wien geweckt, die mir auch zum ersten Mal eine Garmarna-CD vorspielte. Bei meinem ERASMUS-Aufenthalt in Stockholm bekam ich die Chance, mich intensiver mit schwedischer Musik zu beschäftigen. Im Sommer 2004 erhielt ich die Möglichkeit, ein Praktikum am Svenskt Visarkiv zu absolvieren, wo ich von Prof. Dan Lundberg und seinen KollegInnen sehr herzlich aufgenommen wurde, und die mir auch während meiner Diplomarbeitsrecherche ihre Räumlichkeiten zur Verfügung stellten. Dafür und für die Offenheit und die Ermutigungen der MitarbeiterInnen des Archivs, der staatlichen Musikbibliothek und des Musikmuseums, möchte ich mich herzlich bedanken. Sie haben sich wie selbstverständlich im Herbst und Winter 2005 meiner angenommen, wenn ich Archivmaterial nicht finden konnte, Probleme mit dem Tonbandgerät oder inhaltliche Fragen hatte.

Mein großer Dank gilt auch Prof. Regine Allgayer-Kaufmann, Prof. Dan Lundberg und Prof. Sven Haakon Rossel für ihre Betreuung und sowohl inhaltliche, als auch organisatorische Unterstützung vor und während des Schreibens meiner Diplomarbeit. Nicht zu vergessen sind auch all meine Lehrenden an den Universitäten Wien, Stockholm und Banská Bystrica, meine Instrumental- und GesangslehrerInnen, sowie die Universität Wien und das Büro für internationale Beziehungen für die finanzielle Unterstützung durch das KWA- und Förderungsstipendium. Darüber hinaus möchte ich all jenen danken, die inhaltlich an meiner Diplomarbeit Anteil genommen haben. Hier seien stellvertretend für alle Ingrid Åkesson für ihr Interesse, die Transkriptionen ihres Interviews mit Emma Hårdelin und die Einladung zum Doktorandenseminar in Uppsala, und Prof. Gunnar Ternhag für seine aufmunternden Worte und die Einladung zur Konferenz *Musikvetenskap idag* erwähnt; Åsas Eltern danke ich für ihre Gastfreundschaft in Växjö, sowie den TeilnehmerInnen der oben genannten Konferenz im Juni 2006, die meinem Vortrag zugehört und mir durch ihre Kommentare neue Denkanstöße gegeben haben. Ein Dank gilt auch David Kaminsky für sein Doktoratsmanuskript und natürlich meinen StudienkollegInnen für die Möglichkeit des Gedankenaustausches. Nicht zu vergessen sind auch meine KollegInnen am Sprachenzentrum der Universität Wien und an den Wiener Volkshochschulen, sowie meine

Schwedischstudierenden für ihr Interesse an meinem Diplomarbeitsfortschritt und ihre Offenheit, wenn ich sie mit „spezieller“ Musik beglücke.

Ein großes Dankeschön gebührt natürlich meiner Familie und meinen FreundInnen, die mir während den Schreibphasen das Leben leichter gemacht haben, wie Christina und Elisabeth durch diverse Büchertransporte; Harald durch seine Geduld und Offenheit für meine Pläne und meine Mutter durch ihre Toleranz und Unterstützung während intensiver sommerlicher Arbeitsphasen. Sofia und Harald sei für das Lesen des Abstracts, meinen ChorkollegInnen für musikalische und außermusikalische Erlebnisse; Annika für ein immer offenes Ohr; Sofia, Anders und Hjørdis für entspannende Momente und Kaffeepausen während meiner Zeit in Stockholm gedankt; Åsa für die Gesellschaft auf dem Garmarnakonzert in Kopenhagen und vor allem danach, als sich die Rückfahrt wegen eines verdächtigen - sprich am Bahnhof vergessenen - Gepäckstücks bis tief in die Nacht verzögerte; sowie allen Menschen, die mich geprägt, begleitet und Geduld mit mir und diesem Projekt gehabt haben.

Abschließend noch ein besonderer Dank an jene, ohne die meine Diplomarbeit in dieser Form nicht hätte entstehen können. Ich danke den MusikerInnen von Garmarna: Stefan Brisland-Ferner, Emma Hårdelin, Jens Höglín, Gotte Ringqvist und Rickard Westman, sowie dem Leiter von Massproduktion Mats Hammerman für ihre Aufgeschlossenheit und Zeit, die sie für meine Interviews aufgebracht haben, ihre Denkanstöße, kritischen Antworten und natürlich für ihre Musik.

INDEX

VORWORT UND DANK.....	2
0. EINLEITUNG.....	8
1. METHODIK UND FORSCHUNGSÜBERBLICK.....	10
1.1. FORSCHUNGSFRAGEN.....	10
1.2. AUFBAU.....	10
1.3. QUELLEN.....	12
1.3.1. Balladen und -forschung.....	12
1.3.2. Forschung zu Garmarna.....	13
1.3.3. Medien.....	13
1.3.4. Interviews.....	14
1.3.5. Tonträger.....	15
1.3.6. Fotos.....	16
1.4. ÜBERSETZUNGEN.....	16
2. DIE BAND GARMARNA.....	17
2.1. GESCHICHTE DER BAND.....	17
2.2. VERWENDETE INSTRUMENTE.....	19
2.3. BANDMITGLIEDER.....	23
2.3.1. Stefan Brisland-Ferner.....	23
2.3.2. Gotte Ringqvist.....	25
2.3.3. Rickard Westman.....	27
2.3.4. Jens Höglin.....	29
2.3.5. Emma Härdelin.....	31
2.4. MUSIKALISCHE EINFLÜSSE UND REPERTOIRE.....	32
2.5. FAZIT.....	35
3. TRADIERUNG „MITTELALTERLICHER“ BALLADEN.....	37
3.1. CHARAKTERISTIKA DER BALLADEN.....	37
3.1.1. Form und Stil.....	37
3.1.2. Inhaltliche Einteilung.....	40
3.1.3. Musikalische Charakteristika.....	41
3.1.4. Zeitgenössische Balladen.....	42

3.1.5. Garmarnas Balladen.....	43
3.2. ÜBERLIEFERUNG DER BALLADEN.....	44
3.2.1. Garmarnas Quellen.....	45
3.2.2. Schriftliche Überlieferung.....	45
a) Nur Text.....	46
b) Text und Melodie.....	48
3.2.3. Überlieferung durch Tonträger.....	48
3.2.4. Orale Tradierung.....	50
3.2.5. Auf verschlungenen Pfaden: <i>Herr Mannelig</i>	51
3.3. AUSWAHL DER BALLADEN.....	52
3.3.1. Vorbilder und medialisierte Kanonbildung.....	52
3.3.2. Ausgewählte Balladenkategorien.....	53
3.3.3. Brutalität.....	54
3.3.4. Zeitlosigkeit und Symbolik.....	57
3.4. FAZIT.....	60
4. KONTEXTVERÄNDERUNG VON <i>VÄNNER OCH FRÄNDER</i>.....	61
4.1. ANNA LUNDBERG-GRADYS FASSUNG.....	61
4.1.1. Zur Ballade.....	61
4.1.2. Rezeption und Kontext.....	62
4.2. FOLK OCH RACKARES FASSUNG.....	65
4.2.1. Zur Ballade.....	65
4.2.2. Rezeption und Kontext.....	67
4.3. GARMARNAS FASSUNG.....	70
4.3.1. Zur Ballade.....	70
4.3.2. Rezeption und Kontext.....	71
4.4. IN EXTREMOS FASSUNG.....	76
4.4.2. Zur Ballade.....	76
4.4.3. Rezeption und Kontext.....	76
4.5. FAZIT.....	78
5. BEARBEITUNGEN VON TEXT UND MELODIE.....	81
5.1. GARMARNAS ARBEITSWEISE.....	81
5.2. TEXTBEARBEITUNGEN.....	82

5.2.1. <i>Gamen/Der Geier</i>	82
5.2.2. <i>Vedergällningen/Die Vergeltung</i>	87
5.2.3. <i>Herr Olof</i>	90
5.3. MUSIKALISCHE BEARBEITUNGEN.....	93
5.3.1. <i>Herr Holger</i>	93
5.3.2. <i>Den bortsålda</i>	97
5.3.3. <i>Brun</i>	98
5.4. FAZIT.....	100
6. UNSERE UND EURE MUSIK.....	103
6.1. UMGANG MIT DEN TEXTEN.....	103
6.1.1. Trampeln auf heiligem Boden?.....	103
6.1.2. Ich will nicht in die jüt/dischen Lande.....	105
6.2. UMGANG MIT DER MUSIK.....	109
6.2.1. Musikalische Ideale und Tabus.....	109
6.2.2. Verwechsle nicht Volksmusik mit Rock.....	113
6.3. POSTMODERNES MITTELALTER.....	117
6.4. EXOTIK UND FREMDARTIGKEIT.....	119
6.5. FAZIT.....	122
7.ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK.....	124
ANHANG.....	127
I. GLOSSAR.....	128
II. QUELLENVERZEICHNIS.....	129
III. ABSTRACTS.....	137
IV. LEBENSLAUF.....	140

0. EINLEITUNG

IAusgangspunkt für diese Diplomarbeit war mein allgemeines Interesse an Vokalmusik, das ich unter anderem im Kammerchor der Universität Wien auslebe. Mein Hauptaugenmerk wurde allerdings erst durch meinen ERASMUS-Aufenthalt in Stockholm 2002/03 auf schwedische und neu bearbeitete Volksmusik gelenkt.

Die Teilnahme an einem Gesangskurs beim Falun Folkmusikfestival im Sommer 2003 war für mich eine logische Konsequenz der gelernten Theorie. Durch Susanne Rosenberg, die an der Stockholmer Musikakademie vokale Volksmusik unterrichtet, wurde mir ein neues Klangbild nahe gebracht. Bei der nächsten Möglichkeit, genauer gesagt im Herbst 2005, folgte ein weiterer Kurs bei der Gesangspädagogin, Volksmusikerin und Radiomoderatorin Ulrika Gunnarsson.

Nach meinem ERASMUS-Jahr machte ich im Sommer 2004 ein Praktikum im Svenskt Visarkiv, bei dem ich unter anderem das Privatarhiv der Bordunrockband Hedningarna katalogisierte, die auch eine Inspiration für Garmarna darstellte. Während dieses Praktikums wurde eine Diplomarbeit im Bereich moderner schwedischer Volks- und Vokalmusik immer konkreter, worin ich vor Ort von allen Seiten bestärkt wurde.

Meine Entscheidung, nach langem Für und Wider aus meinen recht umfangreichen Interessen und somit möglichen Themen und Bands Garmarna auszuwählen, hatte neben meiner Vorliebe für ihre Musik auch praktische Gründe. Inhaltlich entschied ich mich, das vielfältige Repertoire der Band auf ihre Bearbeitung der Balladen zu beschränken, da es im Svenskt Visarkiv viel Forschung über und Archivmaterial zu diesem Genre gab, wenn auch mit Schwerpunkt auf traditioneller Volksmusik. Ein weiterer Anstoß war auch der Vergleich zwischen Helmi Brenners und Garmarnas Version einer Ballade durch Gunnar Ternhag in *Folkmusik i Sverige* (Lundberg & Ternhag 1996:72-73).

Auf diese Entscheidung folgte ein Forschungsaufenthalt im Svenskt Visarkiv in Stockholm im Herbst und Winter 2005. Während dieser dreieinhalb Monate nutzte ich die zu dieser Zeit seltene Gelegenheit, ein Konzert Garmarnas in Kopenhagen zu besuchen, und konnte von der engen Kooperation des Archivs mit aktiven MusikerInnen profitieren. So war es mit einem sehr geringen organisatorischen Aufwand verbunden, für Interviews Kontakt mit den Bandmitgliedern Garmarnas aufzunehmen, da sie selbst des öfteren die Dienste des Archivs in Anspruch nahmen und sich bereitwillig mit mir trafen. Meine Recherchen wurden

zusätzlich dadurch erleichtert, dass das Svenskt Visarkiv ein Teil der Staatlichen Musiksammlungen ist, zu denen auch die Musikbibliothek und das Musikmuseum gehören, auf deren Archive und Bücher ich ebenfalls zugreifen durfte. So hatte ich die Möglichkeit, einen tieferen Einblick in die schwedische Volksmusik und -forschung zu bekommen. Gleichzeitig arbeite ich aber auch mit einem Blick von außen. Vor allem bei Gesprächen und Diskussionen zur Ideologisierung von Volksmusik habe ich bemerkt, dass es einen großen Unterschied macht, ob man in Österreich oder in dem im 2. Weltkrieg offiziell neutralen Schweden aufgewachsen ist, was man vermutlich als schwedischeR LeserIn dieser Arbeit bemerken kann.

1. METHODEN UND FORSCHUNGSÜBERBLICK

1.1. FORSCHUNGSFRAGEN

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Verwendung von schwedischsprachigen, so genannten „mittelalterlichen“ Balladen durch die schwedische Band Garmarna. Die fünf MusikerInnen lassen seit Anfang der 1990er Jahre in Schweden und auch international unter anderem mit ihren Neuinterpretationen von schwedischsprachigen Balladentexten und teilweise auch -melodien aufhorchen. Diese schaffen sie aus einer Synthese von älteren und modernen stilistischen und instrumentalen Einflüssen und musikalischen Genres. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf zwei Fragestellungen, die mit Hilfe biographischer, musikethnologischer, philologischer und literaturwissenschaftlicher Methoden diskutiert und untersucht werden:

1. Unter welchen Voraussetzungen wurden die Balladen von Garmarna bearbeitet?
2. Zu welchen Veränderungen führten die Bearbeitungen?

1.2. AUFBAU

Unter die erste Fragestellung fallen musikalische Kenntnisse, Interessen und Ausbildung der fünf MusikerInnen, die mittels eines biographisch-ethnomusikologischen Zugangs ermittelt und im nächsten Kapitel präsentiert werden. Dabei wird vor allem mit Informationen aus qualitativen Interviews (siehe 1.3.4.) mit den einzelnen Bandmitgliedern gearbeitet, die durch Material aus Zeitungsartikeln und Homepages der Band ergänzt werden. Ein besonderes Gewicht liegt dabei auf ihrer musikalischen Vor- und Weiterbildung und ihrer Rolle bei Garmarna, sowie auf der Wahl ihrer Instrumente. Dieser individuelle Zugang ist darin zu begründen, dass gerade persönliche Motivation, Experimente, Kenntnisse und Interessen für Garmarnas Mischung an Klängen, Instrumenten, Genres und Stilen, zu denen auch die „mittelalterlichen“ Balladen zählen, ausschlaggebend sind, und die persönlichen Voraussetzungen und Erfahrungen der Bandmitglieder das Grundgerüst ihrer Musik und somit dieser Arbeit darstellen. Die Forschungsfrage nach den Voraussetzungen beinhaltet auch die

Quellenlage, die Verfügbarkeit des Balladenmaterials, die Art der Überlieferung und die Auswahlkriterien der MusikerInnen, die letztlich zu einer Bearbeitung führten. Diese Thematik wird nach einer Definition der Balladen im dritten Kapitel behandelt, wo die Vorlieben der MusikerInnen mit allgemeinen Untersuchungen zur Wahl von Balladen bei Jansson (1999) und Åkesson (2005) verglichen werden.

Der letzte Bereich dieses Themengebiets sind Rezeption und Kontext. Deren Veränderung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die damit einhergehende Neuinterpretation der Musik wird anhand der Ballade *Vänner och fränder/Freunde und Verwandte* im vierten Kapitel untersucht. Die Anfang der 1960er erstmals dokumentarisch aufgenommene Ballade war der Auftakt einer linearen Überlieferung mittels Tonträger in drei weitere Kontexte (jede Aufnahme ist eine Bearbeitung der jeweils vorhergehenden). Dabei wird zuerst die jeweilige Fassung musikalisch und inhaltlich beschrieben, um dann genauer auf parallele musikalische Trends, Rezeption, Musikszenen, technische Entwicklung und ideologische Verwendung eingegangen wird. Ziel des Kapitels ist es, Unterschiede und Ähnlichkeiten in den verschiedenen Kontexten herauszufiltern, um so auch die äußeren Voraussetzungen und Entwicklungen in Zusammenhang mit der musikalischen Veränderung dieser Ballade setzen zu können. Diese erste Beschäftigung mit der Veränderung von Musik und Text über vier Stationen leitet zur zweiten Fragestellung über, die im fünften und sechsten Kapitel genauer behandelt wird. Anhand von konkreten Beispielen werden Garmarnas Arbeitstechniken in Bezug auf Text und Musik gezeigt, und die dadurch entstandenen Veränderungen der Balladenvorlagen untersucht. Dabei wird exemplarisch entweder genauer auf Text oder Musik eingegangen. Dies hat nichts mit der früher vorherrschenden, meist von der Musik losgelösten literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Balladen zu tun, sondern beruht hauptsächlich auf dem Versuch, im Rahmen dieser Diplomarbeit möglichst prägnante Beispiele zu geben. Da die MusikerInnen anders an die Texte als an die Musik herangehen, scheint mir diese Aufteilung gerechtfertigt. Das sechste Kapitel widmet sich verschiedenen Sichtweisen von und auf Garmarna und ihre Musik. Zum einen wird die Perspektive der MusikerInnen auf ihre Arbeit und Arbeitsweisen dargestellt, zum anderen wird auch die Reaktionen darauf behandelt, die die abschließende Diskussion einleiten.

1.3. QUELLEN

1.3.1. BALLADEN UND -FORSCHUNG

Die Tatsache, dass die „mittelalterlichen“ nordischen Balladen über lange Zeit nicht nur mündlich überliefert wurden, sondern auch auf ForscherInnen eine Faszination ausgeübt haben, verdeutlicht Wessén mit seiner Ausführung, Balladen „machen (neben der Gesetzessprache) die älteste literarische Sprachtradition aus, die wir kennen. (Wessén 1928:69 in Schrevelius 2008:12).“¹ Diese Auffassung hatte bereits während der Romantik zur verstärkten Sammlung der als ästhetisch hochwertig angesehenen Balladen geführt, die als Kulturerbe des schwedischen Volkes und deshalb als besonders bewahrenswert galten. Dadurch nahmen sie auch einen Sonderstatus unter den schwedischen Volksliedern ein (Jonsson 1967:100ff) und wurden sehr intensiv literaturwissenschaftlich erfasst und erforscht, während dem musikalischen Aspekt bei Transkription und Forschung weniger Aufmerksamkeit geschenkt wurde (Häggman 1994:218). In den letzten Jahren ist hier allerdings eine Verschiebung von der Literaturwissenschaft und ihrer Untersuchung epischer Formeln hin zu interdisziplinärer und musikwissenschaftlicher und Tanzforschung zu beobachten.²

Das auch für diese Diplomarbeit sehr wichtige Referenzwerk *Sveriges medeltida ballader/Swedens mittelalterliche Balladen*, kurz SMB (Jonsson 1983-2001) enthält sowohl Texte als auch – falls überliefert - Melodien schwedischsprachiger Balladen. Es handelt sich hierbei um eine mehrbändige Publikation des Svenskt Visarkiv (kurz SVA),³ in der ein Großteil der schwedischsprachigen „mittelalterlichen“ Balladen geordnet und soweit möglich abgedruckt wurde. Die Systematisierung richtet sich nach dem dänischen Modell der von Grundtvig und anderen herausgegebenen *Danmarks Gamle Folkeviser/Dänemarks Alte Volksweisen* (1853-1965), die allerdings auf inhaltlichen, also literarischen Kriterien basieren. Das Svenskt Visarkiv spielt(e) bei Sammlungen von und Publikationen über Balladen eine zentrale Rolle.

¹ ”utgöra de (jämte lagspråket) den äldsta litterära språktradition, som vi känna”

² siehe z. B. *Balladdans i Norden* (Svenskt Visarkiv 2008) oder *En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader* (Byrman 2008)

³ Svenskt Visarkiv ist die schwedische Zentralinstitution für Sammlung und Erforschung schwedischer Volkslieder, Volksmusik und Jazz. Der Begriff schwedische Volksmusik wurde in den letzten Jahren auf Volksmusik in Schweden erweitert, was auch in Schweden ausgeübte Musik internationaler Herkunft sowie genreüberschreitende Musik inkludiert. (www.visarkiv.se)

1.3.2. FORSCHUNG ZU GARMARNA

Unter der wachsenden Anzahl wissenschaftlicher Veröffentlichungen über moderne Volksmusik ist die Forschung über Garmarna im Vergleich zur vielfältigen Primär- und Sekundärliteratur zu Balladen spärlicher gesät. In den letzten zwölf Jahren erschienen Werke zu schwedischer Volks- und Rockmusik, in denen Garmarna oder einzelne MusikerInnen der Band diskutiert oder als Beispiel erwähnt werden, wie z. B. bei Lundberg u. a. (1996 & 2003), in Artikeln der vom Svenskt Visarkiv herausgegebenen Reihe *Noterat*, Lilliestams *Svensk rock* (1998), Kaminskys Doktorarbeit *Hidden Traditions: Conceptualizing Swedish Folk Music in the Twenty-First Century* (2005) oder Åkessons *Rösten som instrument* (2008). Darüber hinaus gibt es einen C-uppsats⁴ im Fachbereich Ethnologie von Helander (1999), der schwedische Volksmusik und ihre Veränderung durch eine Analyse der medialen Reaktionen auf die Gruppe Skäggmanslaget in den 1970ern und Garmarna in den 1990ern vergleicht, und einen musikwissenschaftlichen D-uppsats⁵ von Eriksson (1997), der sich mit schwedischem Folkrock und eingehender mit Garmarna beschäftigt.

1.3.3. MEDIEN

Durch die Forschungslage zu Garmarna war es für meine Recherchen notwendig, auf Zeitungsartikel, Fernsehdokumentationen und Internetseiten (vor allem auf die Hompages der Band und Online-Zeitungen) zurückzugreifen. In den Magazinen des SVA und des Musikmuseums konnte ich die nach Bandnamen archivierten Artikel verschiedener regionaler und nationaler Zeitungen und Musikmagazine nutzen. Den größten Anteil des Materials machten die Zeitungen von Sundsvall und Umgebung aus, die die Karriere ihrer Lokalmatadore ziemlich genau verfolgten. Durch diese Dokumentation konnte ich mir einen Überblick schaffen, der als Gesprächsgrundlage für die qualitativen Interviews diente.

Ohne die Verwendung von Zeitungsartikeln wäre es weiters nicht möglich gewesen, Ereignisse und Entwicklungen zeitlich festzumachen, da Garmarna seit 1990 existiert und Interviews nur in geringem Maße mehr als eineinhalb Jahrzehnte Bandgeschichte rekonstruieren können. Darüber hinaus geben die Artikel in Kombination mit Helanders

⁴ wissenschaftliche Arbeit im Rahmen eines schwedischen Studiums, die 15 ECTS-Credits entspricht.

⁵ wissenschaftliche Arbeit im Rahmen eines schwedischen Studiums, die 30 ECTS-Credits entspricht.

Analyse (1999) einen interessanten Einblick in die unterschiedliche Rezeption der Band, die in Kapitel 6 diskutiert wird.

1.3.4. INTERVIEWS

Die qualitativen Interviews mit Garmarnas Bandmitgliedern und Mats Hammerman, dem Chef ihrer Plattenfirma Massproduktion wurden im Zeitraum von 13.9.-1.12.2005 von der Autorin im Svenskt Visarkiv (SVA) in Stockholm und in Sundsvall durchgeführt. Zusätzlich zu meinem Material stand mir auch eine Abschrift von Ingrid Åkessons Interview mit Emma Hårdelin zur Verfügung, die sich freundlicherweise am gleichen Tag für zwei Gespräche bereit erklärte, und der wir so die doppelte Nacherzählung einiger biographischer Fakten ersparen konnten.

Die Dauer meiner Interviews variiert zwischen 45 und 109 Minuten, da ich von einem Themenkatalog ausging, der als Einstieg und Impuls dienen sollte und somit je nach Situation zu darüber hinausgehenden bzw. vertiefenden Gesprächen führte. Diese Themen waren musikalische Vorkenntnisse, Ausbildung, Motivation für die Gründung/das Mitspielen in der Band, Rolle in der Band, persönliche musikalische Entwicklung, persönliche Bedeutung von Balladen und Volksmusik im Allgemeinen, persönliche Auffassung der Balladenrezeption im In- und Ausland und durch MusikforscherInnen, Vorkenntnisse zu Balladen und Einstellung zu deren oft brutalen Inhalten, sowie die Auswahlkriterien für Archivmaterial. Die Themen für das Gespräch mit Mats Hammerman hatten ihren Schwerpunkt auf der Entwicklung und Vermarktung der Band und lauteten wie folgt: Musikalischer Hintergrund von MH, Stilrichtung der Plattenfirma Massproduktion, Anlass für Garmarnas Plattenvertrag, Aufgaben und Rolle gegenüber Garmarna, Gründe und Partner für internationale Distribution, Zielgruppe und Rezeption, Bedeutung von World Music- und Mittelaltertrend, Bandimage, Kategorisierung und Vermarktung und die Entwicklung Garmarnas.

Die Antworten der Interviews wurden nach Themengebieten und Relevanz sortiert und als Zitat oder paraphrasiert wiedergegeben.

Die Interviews werden mit folgenden Abkürzungen der Namen sowie der Jahreszahl angegeben:

- SB-F 2005 (Stefan Brisland-Ferner, 11.11.2005, Stockholm, SVA, 109 min)
MH 2005 (Mats Hammerman, 29.11.2005, Sundsvall, Massproduktion/Pipeline)
EH 2005a (Emma Härdelin, 13.9.2005a, Interview Ingrid Åkesson, Stockholm, SVA)
EH 2005b (Emma Härdelin, 13.9.2005, Stockholm, SVA, 46 min)
JH 2005 (Jens Höglén, 1.12.2005, Sundsvall, Café Tinell, 45 min)
GR 2005 (Göte Ringqvist, 14.11.2005, Stockholm, SVA, 59 min)
RW 2005 (Rickard Westman, 8.11.2005, Stockholm, SVA, 57 min)

1.3.5. TONTRÄGER

Die wichtigsten verwendeten Aufnahmen sind die bei Massproduktion erschienenen CDs von Garmarna, die man größtenteils auch online unter www.garmarna.se und www.myspace.com/garmarna anhören und die Videos dazu ansehen kann. Auf der Suche nach Garmarnas musikalischen Vorbildern stieß ich durch meine Interviews, Hinweise von Ingrid Åkesson, Publikationen von Märta Ramsten u. a., sowie Recherchen in der Datenbank des Svenskt Visarkiv und den Bänden SMB auf die Vorlagen der von Garmarna gecoverten Stücke. Sämtliche vier LPs aus den 1970ern konnte ich im SVA entdecken, wo sich auch das von Jan Ling 1961 aufgenommene Tonband mit Anna Lundberg-Gradys Version von *Vänner och fränder* befand.

Bei den Recherchen nach von hauptsächlich deutschen Bands gecoverten Garmarna-Songs, auf die in mehreren Interviews hingewiesen worden war, war ich auf Internet-Suchmaschinen angewiesen, da man mir abgesehen von *In extremo* keine Bandnamen nennen konnte. Nach dem Studium diverser deutscher Gothic Blogs bestellte ich die dort genannten CDs und konnte beim ersten Durchhören feststellen, dass es sich tatsächlich um von Garmarna verwendete Musik handelte. Fraglich ist jedoch, wie viele Coverversionen mittlerweile existieren, die nicht in Kapitel 4 genannt werden, da viele Texte und auch Melodien bei Garmarna als “traditionell” ausgewiesen sind, wodurch eine Neubearbeitung oder Übersetzung rechtlich erleichtert und die Suche erschwert wird.

1.3.6. FOTOS

Alle Fotos der Bandmitglieder, die im zweiten Kapitel zu sehen sind, wurden am 6.10.2005 bei einem Konzert Garmarnas im Kopenhagener Kulturhuset Islands Brygge von der Autorin gemacht.

1.4. ÜBERSETZUNGEN

Alle Übersetzungen wurden selbst gemacht und es wurde versucht, sie inhaltlich so nahe wie möglich am schwedischen Original zu halten. Da dies nicht immer ohne Kompromisse möglich ist, wie z. B. bei Balladen, in deren Übersetzungen die Endreime oder Alliterationen zugunsten inhaltlicher Genauigkeit weichen mussten, gibt es auch immer den schwedischen Ausgangstext zum Vergleich. Dies gilt auch für Zitate aus Interviews, die ausschließlich auf Schwedisch geführt wurden. Sie werden auf Deutsch in den Text eingearbeitet, aber mit einer Fußnote versehen, in der der schwedische Originaltext zu lesen ist.

Ich verwende in dieser Arbeit den nicht unumstrittenen Begriff *Volksmusik*, da er dem in der schwedischen Musikethnologie gebräuchlichen Ausdruck *folkmusik* entspricht, der als unabhängig von sozialer Klasse (Lundberg & Ternhag 1996:14) und als heute etablierter Musikstil definiert wird, der wie z. B. Jazz oder Rock zu verstehen ist (Helander 1999:22). Alle weiteren Begriffe, wie z.B. die „mittelalterlichen“ Balladen, werden in den nachfolgenden Kapiteln erläutert und definiert.

Häufig verwendete schwedische Begriffe, wie z. B. die Namen skandinavischer Instrumente, sind im Anhang in einem Glossar zusammengefasst.

2. DIE BAND GARMARNA

*Hineingeboren, fasziniert, hineingewachsen
oder
auf einer Bananenschale hineingerutscht*

2.1. GESCHICHTE DER BAND

Die Band Garmarna wurde 1990 von den damals 17jährigen Gotte Ringqvist, Stefan Brisland-Ferner und Rickard Westman im schwedischen Sundsvall gegründet. Der Auslöser dafür war die von Peter Oscarsson inszenierte Hamlet-Aufführung *Amledo* mit historisch inspirierter Volksmusik, die die drei so faszinierte, dass sie eine Band gründeten, die sich ästhetisch der rauen und kargen Musik von *Amledo* annähern sollte (RW 2005).

Gotte Ringqvist entdeckte den Namen Garmarna, der für die Band als geeignet erschien (RW 2005). Das Wort *garm*⁶ stammt aus der nordischen Mythologie und bezeichnet nach dem *Herder Lexikon Germanische und keltische Mythologie* den „blutbefleckte[n] Höllenhund des Hel, der am Unterweltfluß Giöll die Toten mit lautem Gebell empfing (1982:61)“, auch die Bezeichnung „Wolf“ ist für das Geschöpf üblich, das am Fuße des Baumes Yggdrasil angekettet war. Als es sich befreite, verkündete es mit seinem Gebell das Ende des Baumes und somit Ragnarök, den Weltuntergang (www.garmarna.se).

Nach einer Reihe von kleineren Auftritten in Sundsvall und Umgebung, vor allem bei Spielmannstreffen, sogenannten *spelmansstämmor*, spielten die drei Gründungsmitglieder 1992 auf dem Umeå Folkmusik Festival, woraufhin sie nach einem Radiointerview die Gelegenheit bekamen, auf Schwedens größtem Rockfestival in Hultsfred aufzutreten, bei dem sie durch den Schlagzeuger Jens Höglin kurzfristig verstärkt wurden, der später fixes Bandmitglied wurde. Im Zuge dieses Auftritts erhielten sie durch den Plattenfirmenchef Mats

⁶ „-arna“ bezeichnet das Suffix für die bestimmte Form Plural

Hammerman einen Vertrag beim Label Massproduktion, das ursprünglich vor allem Punk vertrieben hatte. Der Grund für die Zusammenarbeit mit einer Band aus einer anderen Stilrichtung war, dass diese Musik bei Matts Hammerman „eine Saite anschlug.“⁷ Er sah in der Aufnahme von Garmarna bei seinem Label keinen musikalischen Widerspruch, da „viele, die mit World Music arbeiten und beschäftigt sind, alte Punks sind (MH 2005).“⁸

Die nächste Gastmusikerin bei Garmarna, die ebenfalls Bandmitglied werden sollte, war Emma Hårdelin, die auf der ersten, selbstbenannten EP von 1993 eine Ballade sang und auch bei weiteren Stücken mitwirkte, die auf dem mit Bonustracks als CD wiederaufgelegten Album *Garmarna* zu hören sind

Im Jahr 1994 wurde nach einer Schwedentournee das Album *Vittrad/Verwittert* veröffentlicht, bei dem bereits mehr als die Hälfte der Stücke mit Vokalpart arrangiert wurden. Garmarna spielte wieder auf dem Festival in Hultsfred und auch in Deutschland. Durch eine Rezension im Internet wurde Drew Miller, Chef des amerikanischen Labels Omnium auf die Band aufmerksam, wodurch der Vertrieb ihrer Musik auch in den USA gestartet wurde.

Diese internationale Entwicklung kam für die Band mit hauptsächlich schwedischsprachigen Liedern ziemlich überraschend. Letztendlich brachte sie es zu einer Distribution in fast 30 Ländern – inklusive Deutschland, Japan und Taiwan (MH 2005). Dem internationalisierten Vertrieb entsprechend führten auch die Tourneen nach Asien und in mehrere europäische Länder.

Im Jahr 1996 kam das Album *Guds Spelemän/Spielleute Gottes* auf den Markt, das von Sankan produziert wurde, der sich durch die Zusammenarbeit mit Bands und Künstlern wie Paradise Lost, Drain oder Thåström einen Namen gemacht hatte, und das einen schwedischen Grammy in der Kategorie Volksmusik erhielt. Im selben Jahr nahm Garmarna auch an der in Schweden prestigeträchtigen nationalen Ausscheidung für den Eurovision Song Contest teil, bei dem sie bis ins nationale Finale gelangten. Ihr Lied *Nu ska han gråta/Jetzt soll er weinen*, war von Mats Wester und Py Bäckman, die hinter der sehr erfolgreichen schwedischen Folkrockband Nordman standen, geschrieben worden (www.garmarna.se).

1997 und 1998 tourte Garmarna durch Europa, machte eine kleine Konzertreise mit neu arrangierter und bearbeiteter Musik von Hildegard von Bingen und arbeitete am Album *Vedergällningen/Die Vergeltung*, einem Großprojekt, an dem ca. 60 Personen in ganz Skandinavien beteiligt waren (MH 2005) und das 1999 erschien. Die erste Singelauskopplung

⁷ slog an en sträng

⁸ [M]ånga som jobbar och håller på med world music är gamla punkare.

Gamen/Der Geier erreichte Nummer acht in den European World Music Charts. Das mystisch wirkende Video zur zweiten Single *Euchari* wurde auch auf MTV gezeigt. Im selben Jahr kam die Compilation von *Guds Spelemän* und *Vittrad* unter dem Namen *Garmgny* in Taiwan auf den Markt (www.garmarna.se).

Nach weiteren Tourneen in Europa und den USA, zwischen denen Emma Hårdelin auch mit ihrer Volksmusikband *Triakel* und Jens Höglin und Gotte Ringqvist mit ihrer Rockband *The \$1000 Playboys* auftraten, kam 2001 das Album *Hildegard von Bingen* heraus, das sich ausschließlich mit Material der Nonne auseinander setzte und vom Publikum gemischt aufgenommen wurde (s.o.).

In den darauffolgenden Jahren betraten Garmarna immer wieder Konzertbühnen in neuen Ländern wie Ungarn, Großbritannien oder Japan und begannen mit der Arbeit an einem beim Verfassen dieser Arbeit noch nicht veröffentlichten Album. Seit 2001 gab es keinen neuen Release, was daran liegen könnte, dass zwei der Musiker anfangen als Journalisten zu arbeiten, Emma Hårdelin und Stefan Brisland-Ferner auch in anderen Bands und Projekten tätig sind und Gotte Ringqvist sein Medizinstudium wieder aufnahm (GR 2005).

2.2. VERWENDETE INSTRUMENTE

*Und dann kam dieser Klang,
nach dem wir die ganze Zeit gesucht hatten
(RW 2005)*

Garmarna arbeitet mit der Instrumentierung einer Pop- oder Rockband mit Gitarre, E-Bass und Schlagzeug, die mit vielen weiteren verstärkten Instrumenten wie Geigen, Bratsche, Vevlira (Drehleier), Stråkharpa (Streichleier)⁹, Busuki, Flöte, Sälgflöjt (Weidenflöte), Maultrommel, Darbuka, Djembe, Tamburin, Melodika, „Lutgitarr (Lautengitarre)“, Banjo, Moraharpa (Morafiedel) sowie Samples kombiniert werden.

Wie aus dieser Aufzählung hervorgeht, ist das über fast zwei Jahrzehnte verwendete Bandinstrumentarium relativ groß. Anfangs standen den drei Gründungsmitgliedern jedoch noch keine Borduninstrumente zur Verfügung, sodass sie zu unkonventionellen Lösungen

⁹ Bezeichnung aus Aksdal 2001:161

gezwungen waren. Gotte Ringqvist entdeckte eine Gitarre mit lautenförmigem Korpus, die kurzerhand „Lutgitarr (Lautengitarre)“ getauft und auf D A d a d' a' gestimmt wurde (GR 2005). Diese Bezeichnung findet sich auch in den CD-Booklets wieder.

Die Vevlira, die eine große Rolle für den charakteristischen Klang Garmarnas spielt, hatte sich seit dem Mittelalter in fast ganz Europa verbreitet und wurde in verschiedenen Gesellschaftsschichten gespielt (Lundberg & Ternhag 1996:115). In Schweden erlebt das Instrument seit den 1970er Jahren in Volksmusikkreisen und Vereinen für alte Musik ein Revival (Ramsten 1989:37). Stefan Brisland-Ferner entdeckte das Instrument über die Band Hedningarna (SB-F 2005), die 1986 gegründet wurde und Säckpipa (schwedischen Dudelsack), modifizierte Renaissancelaute, Moraharpa und Vevlira in neuer Volksmusik oder dem Bordunrock, wie Lundberg und Ternhag dieses spezifische Genre nennen (1996:166), aufgriff.

Als die Band Hedningarna 1988 die Musik zum Theaterstück *Den stora vreden/Die große Wut* im Stadttheater von Gävle aufführte, stieß Stefan Brisland-Ferner in der Theaterzeitung auf eine Beschreibung der Drehleier. Daraufhin bemühte er sich, eines der ihn faszinierenden Instrumente aufzutreiben, was ihn einige Zeit und Anstrengungen kosten sollte. Sein erster Plan war, einen Bausatz zum Selbermachen zu besorgen. Das war seit dem Revival von historischen, teilweise bereits ausgestorbenen Instrumentaltraditionen in den 1980er Jahren nicht unüblich und ließ die Zahl der Kurse für Borduninstrumentenbau und –spiel anwachsen (Ramsten 1989:37).

Letztendlich erhielt Stefan Brisland-Ferner die Telefonnummer des Instrumentenbauers Leif Eriksson, der zu diesem Zeitpunkt vier Drehleiern gebaut hatte, und bekam 1990 seine Groddalira. Der Name des Modells stammt von seinem baulichen Vorbild, einem erhaltenen gotländischen Instrument (SB-F 2005), dessen Nachbauten heutzutage die gebräuchlichsten sind (www.liraman.se/leif). Leif Eriksson hat das Ausgangsmodell modernisiert und an diatonische oder chromatische Skalen angepasst, um heutigen musikalischen Ansprüchen gerecht zu werden. Die Groddalira besteht normalerweise aus einer Melodiesaite, einer Bordunsaite und einer Schnarrsaite, durch die das Spiel rhythmisiert wird (www.tongang.se/leif).

Bei der Stråkharpa handelt es sich um ein altertümliches, rechteckiges Steichinstrument, dessen drei bis vier Saiten mit der Außenseite der Finger, also vor allem mit den Fingernägeln verkürzt werden. Die Stråkharpa war in Skandinavien verbreitet, wobei in Schweden u.a.

Funde in den Regionen Dalarna und Småland gemacht wurden. Das Instrument wurde bis ca. 1900 auf einigen schwedischsprachigen Inseln vor Estland und auch in Teilen Finnlands gespielt. In den letzten Jahren wurde diese Instrumentaltradition in Schweden wiederbelebt. Eine Vorreiterrolle nahm dabei der Spielmann und Volksmusikforscher Styrbjörn Bergelt ein (Lundberg & Ternhag 1996:118), der auch Garmarnas Instrument baute (Sundsvalls Tidning 11.02.1994).

Stefan Brisland-Ferner spielt auch etwas auf der Moraharpa. Dabei handelt es sich um eine besondere Form der Nyckelharpa, „einem mit Bogen gestrichenen Instrument, das aus einem schmalen, länglichen Korpus mit Hals und Wirbelbrett, an das hinterständige Wirbel angebracht sind, besteht, und dessen Saiten durch einen Tangentenmechanismus verkürzt werden.“ Durch Abbildungen auf Freskomalereien konnte die Nyckelharpa bereits im 15. Jahrhundert nachgewiesen werden (Åstrand 1998:1156) und wurde ähnlich der Drehleier an neue musikalische Konventionen angepasst¹⁰. Bei der Moraharpa handelt es sich um das mit dem Inskriptionsjahr 1523 versehene, älteste erhaltene schwedische Exemplar der Nyckelharpa, das jetzt im Museum des impressionistischen Malers Anders Zorn ausgestellt ist. Sie hat drei Saiten und ist durch ihren fast geraden Steg, durch den beim Spielen mehrere Saiten gestrichen werden, ein Borduninstrument (www.tongang.se/liraman/jwinstrument/index.html).

Die Nyckelharpa hat einen Status als Nationalinstrument inne. Sie befindet sich auf dem 50-Kronen-Schein abgebildet und wird auch in der Werbung als Symbol für Schweden verwendet (Lundberg, Malm & Ternhag 2003:243). Gerade diese Assoziationen machen das Instrument auch außerhalb Schwedens erkennbar (Baumann 2000:129) und wecken dadurch einen exotischen Reiz.

Bei der Sälglöjt oder Sälgpipa handelt es sich um eine skandinavische Weidenflöte, die ohne Grifflöcher gespielt wird. Zur Erweiterung der ursprünglich zwei Obertonreihen wird jedoch manchmal ein Griffloch hinzugefügt (Cronshaw 2000:78, Lundberg & Ternhag 1996:95).

Garmarna verwendet neben skandinavischen auch Instrumente aus anderen Regionen, die ihren Einzug im internationalisierten Musikgeschehen genommen haben. Dazu gehören die Busuki, die sich durch den Volksmusiker und Instrumentalpädagogen Ale Möller

¹⁰ Jan Lings Nyckelharpa-Typologie teilt in ältere Instrumente ohne und ab dem 18. Jahrhundert neuere mit Resonanzsaiten, die in Enkelharpa/Einfache Fiedel, Kontrabasharpa/Kontrabassfiedel, Silverbasharpa/Silberbassharfe, Kontrabasharpa med dubbellek/Kontrabassfiedel mit Doppelspiel und die ab den 1920ern verwendete Kromatiska Nyckelharpa/Chromatische Schlüsselfiedel eingeteilt wird (1967).

innerhalb von zwei Jahrzehnten in der schwedischen Volksmusik etabliert und an sie angepasst hat (Lundberg & Ternhag 1996:177) und Membranophone. Darunter sind die arabisch-maghrebinische Darbuka und die aus Westafrika stammende Djembe, die - ähnlich dem Didgeridoo - von der Verwendung durch eine ethnische Gruppe in bestimmten Kontexten zu einem global verwendeten Instrument wurde (Polak 2000:17).

Die Instrumentierung der Band hat sich parallel zu den Voraussetzungen und Kenntnissen der MusikerInnen über die Jahre verändert, während die musikalische Grundidee des kargen, eintönigen Klanges mit Bordun im Hintergrund gleich blieb. Anfangs versuchten die drei Gründungsmitglieder jene eher provisorisch mit Geige, Gitarre, Tamburin und sogar Banjo zu verwirklichen, da sie keine anderen Instrumente zur Verfügung hatten. Diese Strategie veranlasste Rickard Westman dazu, sich rückblickend nicht ohne Ironie zu wundern, „was man eigentlich glaubte(...), wie das funktionierte (2005).¹¹“

Ein wichtiger Schritt in Richtung Klangideal war die Anschaffung einer Vevlira, die musikalisch vieles vereinfachte: „Es war der größte Augenblick in der Garmgeschichte, als Stefan seine Vevlira fertig gebaut bekam, und er saß und spielte, und dann kam dieser Klang, nach dem wir die ganze Zeit gesucht hatten (RW 2005).¹²“ Die Vevlira wurde mit einer Stråkharpa ergänzt:

Es ist ja schwer, Bordunmusik zu spielen, wenn man keine richtigen Borduninstrumente hat. Und dann kauften wir eine Stråkharpa. Es wurde eine Inflation, aber sie war so verdammt schwer live zu verwenden, also wurde sie nach einer Weile wegrationalisiert (RW 2005).¹³

Neben der Stråkharpa musste auch die Busuki aufgrund von technischen Problemen weichen, da sie nur schwer zu verstärken war. Das Instrumentarium veränderte sich und selbst als Sampling und Loops begannen, einen festen Platz in Garmarnas Arrangements einzunehmen, blieb die Grundidee des Kargen und Rauhen eine Konstante (RW 2005).

Die Wahl der Instrumente ist also nicht nur ästhetischen, sondern auch praktischen Überlegungen abhängig. Die Bandmitglieder waren für die fortschreitende Technologisierung dankbar, da sie für ein scharrendes Geräusch nicht mehr wie auf dem

¹¹ vad man egentligen trodde (...), hur det funkade.

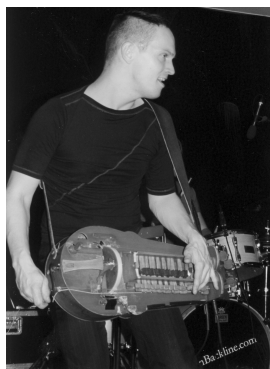
¹² Det var det största ögonblick i garmhistoren när Stefan fick sin vevlira färdigbyggd, och han satt och spelade och så kom det det där ljudet, som vi hela tiden hade letat efter (RW 2005).

¹³ Det är ju svårt att spela bordunmusik när man inte har riktiga borduninstrument, och så köpte vi också en stråkharpa. Det blev en inflation, men den var så jävla svårt att använda live, så den bortrationaliserades efter ett tag.

ersten Album den Heizkörper entlangfahren mussten (EH 2005b). Gleichzeitig geschah die pragmatische Auswahl nicht immer freiwillig. Vor allem bei Konzerten innerhalb der Volksmusikszene in Deutschland sahen sich die MusikerInnen an die Grenzen des Möglichen getrieben, da man dort oft Bands ohne große Ansprüche in puncto Tontechnik erwartete. So musste in letzter Sekunde auf Instrumente und einzelne Songs verzichtet werden, da aufgrund von fehlenden Kanälen und Mikrofonen nicht alle Instrumente zu einem ausgeglichenen Gesamtklang verstärkt werden konnten. Durch die Verwendung von Samples und Drumloops, gegen die Jens Höglin spielt, waren gute Monitore eine Grundvoraussetzung für das musikalische Gelingen der Konzerte. Dabei ging es nicht um technische Ausschweifungen oder Angebereien, sondern um die elementaren Bedingungen für Garmarnas Art Musik zu machen (Westman in Lundberg, Malm & Ronström 2003:156). Sampling und Musikprogrammierung, die im Laufe der Zeit für die Band als Ersatz für nicht vorhandene oder auf Tourneen sehr schwer zu transportierende Klangerzeuger dienten, trugen auch zur Weiterentwicklung des Bandklanges bei (EH 2005b).

2.3. BANDMITGLIEDER

2.3.1. STEFAN BRISLAND-FERNER



Stefan Brisland-Ferner spielt Vevlira (Abb.1)

Stefan Brisland-Ferner wurde 1973 geboren und begann als Neunjähriger Geige zu spielen. Trotz der GeigerInnendominanz in der Verwandtschaft war dieses Instrument seine

dritte und somit „letzte Alternative“ bei der Aufnahme in die kommunale Musikschule. Seine Beziehung zu Geige und Volksmusik war trotz oder gerade wegen seiner familiären Vorbelastung nicht immer unproblematisch.

Mein Vater ist Spelman und meine Großväter spielten und auch meine Großmutter mütterlicherseits spielte ein wenig und Leute rund herum.[...] Das färbt ja ab. Es ist wohl so, dass man, wenn man zwölf, 13, 14 ist, dann ist wohl nicht das, was Großvater macht, das, was man am meisten annimmt (SB-F 2005).¹⁴

Anfangs fand Stefan Brisland-Ferner das Instrument „total langweilig“. Er war durch sein Umfeld zwar mit Volksmusik vertraut, aber erst als Teenager entdeckte er solche Stücke, mit denen er sich identifizieren und gleichzeitig auch ausreichend von seiner Familie abgrenzen konnte. Dieses Interesse für Teilbereiche der Volksmusik und das Geigenspiel sollte er später auch bei Garmarna einsetzen (SB-F 2005). Durch die Entdeckung der Band Kraftwerk, die neue Sichtweisen eröffnete, wurde er dazu inspiriert, sich verstärkt seinem ersten Hauptinstrument und dem Musikmachen zu widmen (www.myspace.com/stefanbrislandferner).

Er besuchte auch Geigenlager, bei denen Volksmusik gelehrt wurde, und hatte durch seine musikalische Verwandtschaft Kenntnisse über Volksmusik, wie z.B. verschiedene bekannte Spelmän/Spielleute, kann aber keinen regionalen Dialekt so überzeugend spielen (SB-F 2005), wie das von „traditionsbewahrenden“ schwedischen GeigerInnen erwartet wird, die für die Auszeichnung Zornmärke vor einer Jury vorspielen und/oder von ihr zum Riksspelman/Reichsspielmann ernannt werden (www.folkdansringen.se/riks/Zorn/Zorn.htm).

In der Band Garmarna spielt er hauptsächlich Geige, Bratsche und Drehleier. Zu spielen lernte er letzteres Instrument nach anfänglichen Versuchen mit Büchern und Skalen schließlich durch Experimentieren und Vertrauen auf sein Gefühl. Mittlerweile beherrscht er die Drehleier am besten und spielt sie bei Garmarna öfter als Geige oder Bratsche (SB-F 2005). Darüber hinaus experimentiert der Multiinstrumentalist auch mit der Stråkharpa und der Moraharpa und „klimpert“ etwas auf Gitarre und Klavier. Stefan Brisland-Ferner schreibt und arrangiert einen Großteil der neuen Stücke, wobei Emma Hårdelin oft die Vokalstimme komponiert oder in traditionellem Material sucht und daraus auswählt. Bei Garmarna hat Stefan Brisland-Ferner bis zu einem gewissen Grad eine Produzentenrolle inne, bei der er sein

¹⁴ Min pappa är spelman och farfar spelade och morfar spelade och farmor spelade lite och folk runt omkring. [...] Det färgar ju av sig. Det är väl så att när man är tolv, 13, 14 så är väl inte det som farfar gör, det som man tar till sig mest.

im Laufe der Jahre erlangtes musiktheoretisches Wissen einsetzt. Er ist für den Großteil der Musikprogrammierungen und das Sampling zuständig, was zum Teil Konsequenz seiner musikalischen Wurzeln im Industrial Rock und elektronischer Musik ist. Auch die Bordunrockband Hedningarna hat für ihn musikalisch eine wichtige Rolle gespielt, zum einen Anders Norudde, dessen stetiger, deutlicher Puls ihn fasziniert und beeinflusst hat, zum anderen auch Hållbus Totte Mattsson - Hedningarnas Drehleierspieler und Musikethnologe, der ihn anfangs unterstützte. Im Jahr 2005 entstand eine CD mit dem Titel *Prototyp* (NSD6084), bei der Stefan Brisland-Ferner und Hållbus Totte Mattsson unter dem bezeichnenden Namen Hurdy-Gurdy ausschließlich mit Drehleierklängen arbeiteten, die durch Sampling und Verzerrungen verfremdet und dann zu Stücken zusammengesetzt wurden (SB-F 2005). Das Album führte auch zu dem Kompositionsauftrag *Scatter* für das Kronos Quartet (kronosquartet.org/concerts/indiv.php?season=2008/2009&id=389), dessen Musiker sich für Hurdy-Gurdys spezielle Arbeitstechnik interessierten (dagbladet.se/kulturnoje/musik/1.70626?headlineDate=20080811) und immer wieder mit skandinavischer Musik auseinander setzen. So haben sie auch das von Garmarnas Sängerin Emma Hårdelin mit Triakel aufgenommene Volkslied *Tusen tankar* (XOUCD 121) in ihr Repertoire aufgenommen.

Stefan Brisland-Ferner hat reichlich Banderfahrung gesammelt, wie z.B. bei Jezebel, Vadå, The Charm oder mit dem Schlagzeuger Jens Högl in Magic Broom und The \$1000 Playboys. Darüber hinaus komponierte er für Stockholms 750-Jahrjubiläum, schreibt Theatermusik, arbeitet in Kooperation mit einem Flamenco-Gitarristen und komponiert für verschiedene PopmusikerInnen (SB-F 2005).

2.3.2. GOTTE RINGQVIST



Gotte Ringqvist (Abb.2)

Gotte Ringqvist wurde 1973 geboren. Er spielt in Garmarna vor allem Gitarre, manchmal auch Geige und hat bei Aufnahmen auch mit Stråkharpa und Flöten experimentiert. Er lernte von der 3. bis zur 7. Schulstufe Geige in der Musikschule und experimentierte zu Hause mit der Gitarre, auf der er in der Oberstufe klassischen Unterricht erhielt. In den Anfängen der Band experimentierte er mit mehr oder weniger geeigneten Instrumenten, die mit Fantasie und Idealismus in Borduninstrumente verwandelt wurden:

Von Anfang an wollten wir eine Menge Mandolinen und coole Lauten haben, aber die hatten wir nicht. Wir hatten ein Banjo zu Hause, dass ich mir von Papa ausborgte. Das war das erste Saiteninstrument, aber ein Banjo ist jetzt nicht gerade ein gutes Borduninstrument. Dann fand ich eine Gitarre in Großmutter's Landhaus, die lautenförmig war und die ich zu einem offenen Akkord D A d a d' a' stimmte (GR 2005).¹⁵

Zu dieser Zeit arbeiteten erfolgreiche, experimentierfreudige Volksmusikensembles mit einem internationalen Instrumentarium. Ein Beispiel dafür ist Ale Möller, der die Busuki und andere Mandolinenartige Instrumente in die schwedischen Volksmusikszene integrierte (Lundberg & Ternhag 1996:177). Daraus kann der Wunsch nach Mandolinen und Lauten und die Experimentierfreude mit anderen Musikinstrumenten erklärt werden. Nur logisch erscheint dabei, dass die entdeckte Gitarre mit lautenförmigem Corpus kurzerhand „Lutgitarr/Lautengitarre“ getauft wurde, wodurch die Liste der gespielten Instrumente erweitert wurde.

Dann nannte ich sie Lutgitarr und das ist mir ziemlich lange nachgehangen. Es steht oft, dass ich Lautengitarre spiele, aber eigentlich ist es nur eine Gitarre, die wie eine Laute aussieht. Jetzt spiele ich auf einer richtigen Gitarre (GR 2005)¹⁶

Gotte Ringqvist, Sohn eines Jazzmusikers, entdeckte die Welt der Volksmusik aufgrund des Theaterstücks *Amleto*. Ihm wurde beim Zuhören der Theatermusik klar, dass er so eine Art von Musik spielen „musste“. Er fuhr ebenfalls auf Geigenlager, hörte sich Musik von Spielleuten an und beschäftigte sich mit von Volksmusik beeinflussten Bands wie Hedningarna, Groupa oder Folk och Rackare.

Nach Abschluss des Gymnasiums erhielt er einen Studienplatz für Medizin, den er

¹⁵ Från början ville vi ha en massa mandoliner och tuffa lutar, men dom hade vi inte. Vi hade en banjo hemma som jag lånade av pappa. Den blev vårt första stränginstrument, men så är en banjo inte nån bra borduninstrument. Sen hittade jag en gitarr på mormors lantställe som var lutformad och som jag stämde som ett öppet ackord D A d a d' a' (GR 2005).

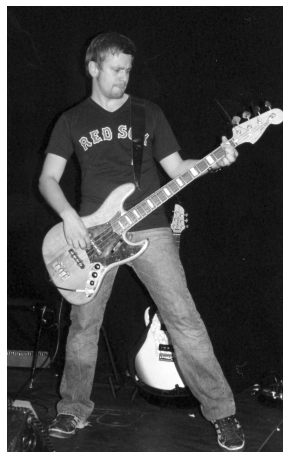
¹⁶ Då kallade jag det för lutgitarr och det har hängt ganska länge med. Det står ofta att jag spelar lutgitarr, men egentligen är det bara en gitarr som ser ut som en luta. Nu spelar jag på en riktig gitarr (GR 2005).

jedoch für die Musik aufgab, der er ein Jahr widmen wollte. Daraus wurden mehrere, in denen er manchmal Gelegenheitsjobs (z. B. als Aushilfslehrer) annahm und ebenfalls in den Bands The \$1000 Playboys, Jezebel und Vadå spielte, bis er schließlich mit 28 Jahren sein Medizinstudium begann, da er nicht sein Leben lang von den unregelmäßigen Einkünften als Musiker abhängig sein oder Musiklehrer werden wollte (GR 2005).

Gotte Ringqvist sieht sich in Garmarna nicht als Volksmusiker oder -vermittler, spielt jedoch privat Volksmusik und fährt auch regelmäßig als Betreuer mit auf Geigenlager, wo Volksmusik weitergegeben wird.

In Garmarnas Anfängen schrieb er auch Lieder, was jedoch im Laufe der Professionalisierung und der wachsenden Ansprüche der Band an sich selbst weniger wurde. Dafür ist er für Organisatorisches wie z. B. die Vereinbarung und Koordination von Probenterminen zuständig (GR 2005).

2.3.3. RICKARD WESTMAN



Rickard Westman (Abb.3)

Rickard Westman, Jahrgang 1971, begann als Neunjähriger klassische Gitarre in der Musikschule zu lernen, was er bis zum Ende der achten Klasse fortsetzte. Danach spielte er alleine zu Hause, bis er mit Stefan Brisland-Ferner und Gotte Ringqvist zum ersten Mal in einer Band musizierte. Er begann Bass zu spielen und kaufte eine Busuki, die er aufgrund von technischen Schwierigkeiten (siehe Kapitel 2.2.) nicht mehr verwendet.

Auf die Idee, selbst schwedische Volksmusik zu machen, kam er ebenfalls erst durch

das in einem großen Gastank in Gävle aufgeführte Stück *Amledo*, in dem Theater, Tanz und minimalistische Requisiten mit Bordunmusik kombiniert wurde, der relativ viel Raum gegeben wurde. Es war das einzige Mal, dass ihm im Theater nicht „saulangweilig (RW 2005)¹⁷“ war. Dabei handelte es sich auch um seinen ersten intensiven Kontakt mit schwedischer Volksmusik, obwohl er manchmal im Radio ein Musikprogramm für internationale und skandinavische Volksmusik mit dem Titel *Trend och traditioner* (Trend und Traditionen) gehört hatte, das von einem Gründungsmitglied der Band Folk och Rackare (Leute und Racker) moderiert wurde: „Ich hatte also fast noch nie schwedische Volksmusik gehört. Ich hatte Bordunmusik gehört, aber nie so extrem wie damals. Alles war so karg und rau. Das war, was einen fesselte (RW 2005).¹⁸“

Da es sich bei der Gitarre um kein typisches schwedisches Volksmusikinstrument handelt, erwartete Westman neben einem neuen Musikstil auch die Herausforderung, einen passenden Spielweise zu entwickeln, die sich mit Volksmusik und *Amledos* musikalischen Idealen vereinbaren ließ.

Das gibt es nicht niedergeschrieben. Ich musste mir eine ganz neue Art zu spielen beibringen, denn es gibt keine selbstverständlichen Akkorde, nicht auf die gleiche Art und Weise wie in viel anderer Musik. Man muss die Gitarre umstimmen, so dass sie passt, Bordun spielen (RW 2005).¹⁹

Sein Antrieb für die Auseinandersetzung mit schwedischer Volksmusik war die Neugierde. Rickard Westman ist der Meinung, dass die meisten, die mit Volksmusik in Kontakt kamen nach dem ersten Hören ähnlich geht. Nach der Befriedigung der ersten Neugierde „sieht man ein, dass das eine eigene musikalische Welt ist. - Abgesehen von Leuten wie Emma [Härdelin], die hineingeboren werden (RW 2005).²⁰“

Von 1990 bis 2000 beschäftigte er sich hauptsächlich mit dem Musikmachen und spielte zusätzlich in der Garagerockband Glendoras, auch wenn er nebenbei studierte, da er von der Musik alleine nicht immer leben konnte²¹. Danach begann er eine Ausbildung zum Journalisten und arbeitete bei einer Zeitung als Online-Sportredakteur, wodurch die Band zu

¹⁷ skittråkigt (RW 2005)

¹⁸ Så jag hade nästan aldrig hört svensk folkmusik. Jag hade hört bordunmusik, fast aldrig så extremt som det var då. Allt var kargt och strävt. Det var det som fångade en (RW 2005).

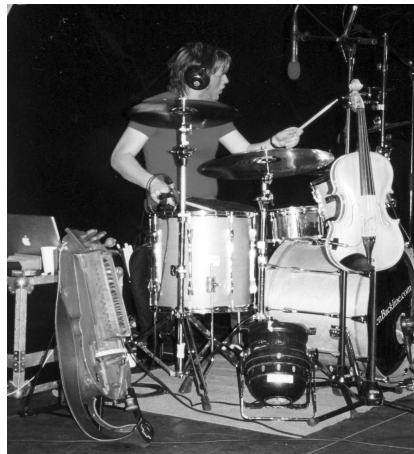
¹⁹ Det finns inte nerskrivet. Jag fick lära mig att spela på ett helt nytt sätt för att det finns inga självklara akkord, inte på samma sätt, så som i mycket annan musik. Man måste stämma om gitarren så att det passar, spela borduner (RW 2005)

²⁰ inser man att det är en egen musikalisk värld. - Bortsett från folk som Emma, som är födda in (RW 2005)

²¹ In Schweden können Studierende einen staatlichen Studienbeitrag erhalten und ein StudentInnendarlehen beantragen.

einer Freizeitbeschäftigung wurde. Er betreute auch das Weblog der Band (RW 2005) unter garmarnatheblog.blogspot.com, wo Setlists der Konzerte oder Reiseberichte zu finden sind und über Privates und Musikalisches berichtet und von Fans kommentiert werden kann.

2.3.4. JENS HÖGLIN



Jens Höglin spielt gegen programmierte Tracks, umgeben von einem Teil des Bandinstrumentariums (Abb. 4)

Jens Höglin ist der Schlagzeuger und Percussionist bei Garmarna. Manchmal spielt er Melodika und für das momentan in Vorbereitung stehende Album programmiert und schreibt er auch Stücke. Er ist derjenige, der vor seiner Arbeit mit Garmarna am wenigsten mit schwedischer Volksmusik zu tun gehabt hatte. Der 1972 Geborene begann als 12-jähriger Schlagzeug zu spielen. Anfangs wurde er von seinem Vater unterrichtet und erhielt dann in der kommunalen Musikschule ein paar Jahre lang Schlagzeugstunden, bis er in seiner ersten Punkband zu spielen begann und damit aufhörte. Sein Weg zu Garmarna führte über Bands aus verschiedenen Stilrichtungen wie Hardrock, Punk, Country und psychedelischem Rock oder auch Klezmerinspirierter Musik mit orientalischen Einflüssen. Zu schwedischer Volksmusik hatte er vor dem ersten Auftritt mit Garmarna beim Rockfestival in Hultsfred, für den er nur zwei Tage proben konnte, kein sehr enges Verhältnis. Er akzeptierte Stefan Brisland-Ferners Anfrage vor allem, weil er auf Schwedens größtem Rockfestival spielen wollte. Die Band hatte er bei einem Konzert mit großer Skepsis angehört. Da er „auf einer Bananenschale [in diese Band] hineinrutschte (JH 2005)²²“, und es wie bei der Gitarre für

²²halkade in på ett bananskal (JH 2005)

Membranophone wenige Vorbilder im Volksmusikbereich gab, war er wie Rickard Westman gezwungen, einen eigenen Stil zu erfinden (JH 2005). Seinen musikalischen Einfluss in der Band und auf deren Klang beschreibt er so:

Falls du anfänglich ein traditionelles Lied hast, dann passiert ziemlich viel, wenn du das Schlagzeug hineinmischst. Wenn du das Schlagzeug hinzufügst, dann wird es manchmal so, dass es eine ganz neue Wendung nimmt (JH 2005).²³

Seine drei Mitmusiker hatten vor dem ersten Konzert bestimmte Vorstellungen, was ihr Schlagzeuger zu tun und zu lassen hatte. Er musste stehend spielen und durfte nur Pauken und Becken verwenden. Jens Höglin gelang es aber, im Laufe der Zeit sein Schlagzeug Teil für Teil einzuschmuggeln. Heute ist es ein normaler Bestandteil des Bandinstrumentariums und wurde sogar mit programmierten Beats verstärkt oder von ihnen auskonkurriert (z. B. beim Album *Hildegard von Bingen* von 2001). Dieses anfängliche Dogma ist zum einen durch die überzeugende Performance des stehend spielenden Schlagzeugers von Hedningarna, Björn Tollin, zu erklären (JH 2005), zum anderen nennt Stefan Brisland-Ferner mit einer Portion Selbstironie die Ästhetik als Grund, da man das Schlagzeug auf der Bühne hässlich fand und es nicht „komisch aussehen“ sollte. Dies lag vor allem an der Angst davor, mit der „altmodischen“ Folkrockwelle der 1970er assoziiert zu werden, deren Bands, wie z. B. Kebnekejse ein Schlagzeug verwendeten.

Das war verstaubt, altmodisch. Es war viel cooler, wenn Jens stand und auf Pauken spielte. Jens schüttelte nur den Kopf. Als er unbedingt eine Bassdrum haben wollte, fragten wir ihn, ob er sie [auf der Bühne] nicht verstecken könnte (SB-F 2005).²⁴

Zu Beginn hatte Jens Höglin keine besonderen Erwartungen an seine Arbeit mit der Band, da er nur bei einem Konzert aushelfen sollte und auch keinen starken Wunsch hegte, von schwedischer Volksmusik inspirierte Musik zu spielen. Die Vorstellung von einer Karriere, die ihn auf Tourneen bis nach Japan bringen sollte, überstieg seine Erwartungen bei weitem.

Zu Hause hört er nie Volksmusik, was an seiner Auffassung liegt, dass sie live, z. B. bei Spielmannstreffen oder im Freundeskreis netter und besser sei, und auch daran, dass er im

²³Om du har en traditionell låt från början, så händer det ganska mycket när du blandar in trummorna. När du lägger på trummor, så blir det ibland så att det tar en helt ny vändning (JH 2005).

²⁴Det var mossigt, omodernt. Vi tyckte att det var tuffare när Jens stod och spelade på pukor. Jens bara skakade på huvudet. När han absolut skulle ha baskagga frågade vi om han inte kunde gömma undan den (SB-F 2005).

Percussionbereich nicht sehr viel Inspiration für seine eigene Spielweise finden kann. Er sieht eine Uniformität innerhalb moderner Volksmusik.

Im Moment gibt es sehr viele total gute MusikerInnen an der Musikhochschule, und sie lernen bei den gleichen Personen zu spielen, von denen sie beeinflusst sind (JH 2005).²⁵

Durch diese geschlossene Entwicklung entsteht laut Höglin Aufführungssituationen, in denen die PercussionistInnen mit dem gleichen Sortiment an „tausend Glocken“ arbeiten, das er nicht sehr aufregend findet (JH 2005).

Von 1995 bis 2002 war er hauptsächlich als Musiker tätig, bevor er als Kulturjournalist bei Sundsvalls Dagblad und sporadisch als Grafikdesigner zu arbeiten begann. Neben Garmarna hat er auch in Magic Broom und The \$1000 Playboys Schlagzeug gespielt und Backgroundvocals gesungen (JH 2005). Im Jahr 2006 nahm er als Mitglied der New Wave-Band Marble deren selbstbetitelt Debütalbum auf, dass ebenfalls bei Massproduktion erschienen ist (www.marbletheband.com).

2.3.5. EMMA HÄRDELIN



Emma Härdelin (Abb.5)

Emma Härdelin wurde 1975 geboren und stieß als letztes Mitglied zu Garmarna. Während ihrer Kindheit und Jugend gehörte Volksmusik zum Alltag. Ihr Großvater, Vater, Stiefvater, ihre Mutter und große Schwester machten Volksmusik. Emma Härdelin war als Kind bei Auftritten ihres Vaters Thore Härdelin, dem vielleicht bekanntesten schwedischen

²⁵ Just nu är det väldigt många jätteduktiga musiker på musikhögskolan, och dom lär sig att spela av samma personer som dom är influerade av (JH 2005).

fiolspelman/Geigenspielmann, im Stockholmer Freilichtmuseum Skansen und auf vielen Spielmannstreffen dabei, welche sie auch heute noch besucht. Mit ihrer Mutter sang sie Volkslieder und auch Musik anderer Genres (EH 2005a). Sie beschreibt sich als „Kind, das immer sang“, und zwar „am lautesten von allen (in Elmquist 2004).“ Für sie war der Umgang mit Volksmusik so natürlich, dass sie erst als Zehnjährige entdeckte, dass die Eltern anderer nicht Geige spielten, obwohl sie geglaubt hatte, dass das alle Erwachsenen machten (EH 2005a). Auch sie lernte Geige zu spielen. Im Schatten ihres Vaters zu stehen war für sie als Teenager nicht leicht, da aufgrund ihrer familiären Vorbelastung schon im Anfangsstadium der Erwartungsdruck relativ hoch war (Elmquist 2004). Neben einem Jahr Geigenunterricht während ihrer Schulzeit spielte sie auch ein Jahr Klavier und Gitarre in der Musikschule. Als sie nach Ende der Pflichtschule nicht richtig wusste, was sie tun sollte, entschloss sie sich im Sommersemester 1992, den einsemestrigen Volksliedkurs der Sängerin Maria Røjås an der Volkshochschule von Malung zu absolvieren. Bei der Ausbildungswahl hatte sie noch nicht die Absicht, vokale Volksmusikerin zu werden, entdeckte jedoch die Welt des Gesanges in Malung für sich. Dort machte sie auch im Folgesemester einen Geigenkurs und von 2004 bis 2005 eine Ausbildung für GeigenlehrerInnen bei Johnny Soling, obwohl sie sich in erster Linie als Sängerin sieht. Sie ist ihrer Meinung nach zu faul, um regelmäßig auf ihren Instrumenten, wie z. B. dem Dudelsack, zu üben (EH 2005a).

Emma Härdelin ist von Hauptberuf Musikerin. Neben ihrer Tätigkeit in Garmarna singt sie auch in der Volksmusikgruppe Triakel. Daneben unterrichtet sie auch Volksliedkurse, wobei es ihr weniger um Stimmbildung oder Gesangstechnik, als um das Liedrepertoire geht. Sie sieht sich mehr als Vermittlerin von Volksliedern als als Lehrerin (EH 2005a) und hat im Laufe ihrer Tätigkeit vom Sopranregister in den Alt gewechselt (EH 2005b).

2.4. MUSIKALISCHE EINFLÜSSE UND REPERTOIRE

Die „mittelalterlichen“ Balladen stellen nur einen Teil der musikalischen Einflüsse von Garmarna dar. Sie haben der Band jedoch einen Stempel aufgedrückt und sich auch zu einer Art Markenzeichen entwickelt. „Gleichzeitig gibt es viele Lieder, die keine reinen

mittelalterlichen Balladen sind, [...] und in der Zukunft wird es noch weniger sein.“²⁶, wie Stefan Brisland-Ferner meint (2005). Um dem Rechnung zu tragen wird hier versucht, weitere Einflüsse und Stile zu identifizieren, die Garmarna verwendet. Ein wichtiger Einflussbereich ist die skandinavische Volksmusik, wie z. B. traditionelle Polska in neu arrangierter Form, aber auch Polska-Neukompositionen. Das schwedische Wort *Polska* bedeutet Polnisch und ist ein Stück bzw. Tanz, der meist im Dreiertakt gehalten ist und rhythmisch in jämn/regelmäßige und ojämn/unregelmäßige Form eingeteilt werden kann²⁷. Neben der Polska findet man auch weitere Tänze, wie den Schottis oder den norwegischen Halling im Zweiertakt, der normalerweise von Männern getanzt wird (Cronshaw 2000:53).

In manchen Stücken verwendet Emma Hårdelin auch Kulning, einer Lockruftechnik mit vielen Melismen, die meist in hoher Lage ohne Vibrato und mit einer Lautstärke von bis zu 110 dB ausgeführt wird (www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_5/index.html). Diese Art von Gesang wurde ursprünglich als Arbeitsmittel eingesetzt, um auf den Almen die Tiere herbeizurufen und um über größere Distanzen zu kommunizieren, hat jedoch mit seiner Ausdrucksstärke die Konzertbühnen erobert. Tonal orientiert es sich am Vallåtsmodus/Lockrufsmodus, dessen Tonalität vor allem in älterer schwedischer Volksmusik zu finden ist (Ahlbäck 1995b, Lundberg & Ternhag 1996:113f).

Der anfängliche Enthusiasmus für Volksmusik ließ innerhalb der Band mit der Zeit etwas nach und ermöglichte den MusikerInnen so, sich musikalisch weiter zu entwickeln und zu experimentieren. So vertreten Rickard Westman und Jens Höglin (2005) die Auffassung, das Volksmusik live besser ist als auf CD. Westman, der anfangs begeistert von dem Musikgenre war, findet nun problematisch, dass „fast die ganze Volksmusik die ganze Zeit so verdammt schön klingen soll. Es wird so langweilig anzuhören (RW 2005).“²⁸ Schwedische Volksmusik ist zwar einer von Garmarnas musikalischen Grundbausteinen, aber wie Rickard Westmans Aussage verdeutlicht, distanziert er sich vom oben genannten ästhetisch schönen Volksmusikideal, das im Gegensatz zu dem Gründungsideal des Rauhen und Kargen steht. Da sich die Band als basisdemokratisch sieht, ist es kein Widerspruch, dass die musikalische Palette auf den Alben von einer von Emma Hårdelin a capella gesungenen Ballade bis hin zu elektronischen Beats kombiniert mit Kompositionen der Hildegard von Bingen und aufwändigen Instrumentalarrangements reichen, auf denen Einflüsse anderer erfolgreicher

²⁶ samtidigt finns det många låtar som inte är renodlade medeltida ballader, [...] och det blir ännu mindre i framtiden (SB-F 2005).

²⁷ Eine detaillierte Ausführung dazu ist bei Ahlbäck 1995a zu finden.

²⁸ nästan all folkmusik skå låta så jävla fin hela tiden. Det blir så tråkigt att lyssna på (RW 2005).

schwedischer Bands der 1990er, die moderne Volksmusik bzw. „Weltmusik“ spielten, nicht ganz zu leugnen sind – obwohl es anfänglich versucht wurde. So spielten Väsen und Hedningarna, die ihren Durchbruch hatten, als Garmarnas Musiker ca. 16 Jahre alt waren, eine große Rolle. Stefan Brisland-Ferner bezeichnet die Gründungsmitglieder in ihren Anfängen als „verdammt vorlaut/frech“. Wir wollten nicht zugeben, dass wir von irgendwem inspiriert wurden, aber das wurden wir (2005)²⁹. Dank der eigenen Profilierung wurde die Band im Umgang mit Vergleichen entspannter. Zum Teil lag es auch am Erkennen der eigenen musikalischen Grenzen und der Einsicht, weder Hedningarna mit ihrem speziellen Stilmix, noch Väsen mit ihrer Virtuosität sein zu können.

Mit Hedningarna war es ja so, dass nach einer Weile – sie sind ja ganz besonders – wir können nicht sie sein. -Und wir können nicht Väsen sein, wir sind nicht so gut. Wir sind ja wir, und dann muss man ja darauf aufbauen, und dadurch, dass wir einen eigenen Stil fanden, sind diese Inspirationsquellen verschwunden. (SB-F 2005).³⁰

Zur Musik der Volksmusikwelle aus dem Schweden der 1970er Jahre entwickelten die MusikerInnen eine Art Hassliebe. Wie bereits erwähnt, wollten sie moderner und nicht so verstaubt oder gar lächerlich wie die Bands dieser Zeit klingen. Andererseits hatten alle Bandmitglieder eine Vorliebe für Folk och Rackare, die genau dieser musikalischen Generation angehört hatten und Balladen für ein- und mehrstimmigen Gesang und Instrumente auf eine Art und Weise arrangiert hatten, dass sich das Nachspielen im gemütlichen Rahmen und später das Covern als fast natürliche Konsequenz ergab.

Es war sehr gemütlich, Kerzen anzuzünden und Rotwein zu trinken und Folk och Rackare zu spielen oder anzuhören. Sie waren ja am besten. Und Emma sang und wir waren ja eine Band. Es war ziemlich natürlich, dass man eine solche Inspiration annimmt (SB-F 2005).³¹

Für Stefan Brisland-Ferner schließt sich auch dadurch ein Kreis, dass Ulf Gruvberg, Gründungsmitglied von Folk och Rackare, Hedningarna produzierte (2005).

Ebenso wie Folk och Rackare beschäftigten sich Garmarna nicht nur mit schwedischer,

²⁹jävtligt kaxiga. Vi ville inte erkänna att vi var inspirerade av nån, men det var vi (SB-F 2005)

³⁰Med Hedningarna var det ju så att efter ett tag – dom var ju väldigt speciella – vi kan ju inte vara dom. Och vi kan inte vara Väsen, - vi är inte så bra. Vi är ju oss, och då får man ju bygga på det, och i och med att vi hittade en egen stil så har det försvunnit de inspirationskällorna (SB-F 2005).

³¹det var väldigt mysigt att tända ljus och dricka rödvin och spela och lyssna på *Folk och Rackare*. De var ju bäst, och Emma sjöng, och vi var ju en grupp. Det var ganska naturligt att man tog en sån inspiration (SB-F 2005).

sondern auch mit skandinavischer Volksmusik. Neben dem oben genannten norwegischen Halling findet man auf *Guds Spelemän* das von Gastsänger Pål Torbjörn Dol auf Südsamisch gesungene *Njaalkeme/Hunger*. Regeln oder Dogmen für den Umgang mit traditionellem Material oder ihrer Synthese mit Rock-, Pop- oder elektronischen Einflüssen gibt es allerdings nicht. „Was wir am meisten an schwedischer und skandinavischer Volksmusik mögen, ist das Gefühl in der Musik, die Tonalität (GR 2005).“ Das Ziel der MusikerInnen sei nicht die historisch korrekte Aufführungspraxis. Ihre Art zu musizieren sei nicht:

„Jetzt spielen wir das Lied wie es damals klang!“ Es ist das Gefühl in der Musik, das wir erreichen wollen, meistens ist es Bordun, das Suggestive, Raue, etwas Monotone. Es spielt keine Rolle, wie man es macht (GR 2005).³²

Gotte Ringqvist nennt Folk och Rackare als Vorbilder für dieses freie Verhältnis zur Musik, bei der eine gewisse Grundstimmung, die dem oben genannten suggestiven, rauen Klang entspricht, wichtiger ist als musikalische Konventionen. Im gleichen Atemzug betont er aber auch, dass Garmarnas Musik mindestens gleich viel von modernem Rock und Pop beeinflusst ist, wie von Volksmusik. Als Beispiele nennt er den David Bowie-Fan Stefan Brisland-Ferner, seine eigene Vorliebe für Nine Inch Nails oder Jens Höglins Hardrockinteresse (GR 2005). Nicht verwunderlich ist es deshalb, dass auf Garmarnas myspace-Seite www.myspace.com/garmarna ca. 130 Bands, MusikerInnen und KomponistInnen als Einflüsse aufgezählt werden, die von Eric Satie oder Arvo Pärt und Stockhausen bis hin zu Kiss, The Clash und feministischen Elektropunkbands bzw. -künstlerinnen wie Le Tigre und Peaches reichen.

2.5. FAZIT

Garmarna besteht aus fünf MusikerInnen, von denen nur die Sängerin Emma Härdelin von Kindesbeinen an engen Kontakt zu schwedischer Volksmusik pflegte, der auch dazu führte, dass sie anfangs lieber sang um zu vermeiden, den überhöhten Erwartungen nicht gerecht zu werden. Der gemeinsame Nenner der drei Gründungsmitglieder Stefan Brisland-

³² Det vi gillar mest i svensk och skandinavisk folkmusik, det är känslan i musiken, tonspråket.[...] - Nu ska vi spela låten som den lät! Det är känslan i musiken som vi vill komma åt, oftast är det bordun, det suggestiva, kärva och lite monotona. Det spelar ingen roll hur man gör (GR 2005).

Ferner, Gotte Ringqvist und Rickard Westman war die Musik des Theaterstücks *Amled* und einiger schwedischer Folkrockbands der 1970er, 80er und 90er. Stefan Brisland-Ferner hatte im Gegensatz zu den anderen bereits davor durch seine Familie mehr Kontakt zu schwedischer Volksmusik gehabt, machte sie aber erst als Teenager zu einem eigenen Interesse, wobei er einige Stücke für sich entdeckte und auch durch andere Musikstile und Band in seinem Geigenspiel bestärkt wurde. Der Schlagzeuger Jens Höglin ist derjenige, der vor Garmarna am wenigsten Bezug zu schwedischer Volksmusik hatte, da er sich hauptsächlich im Hardrockkontext bewegte. Nicht zuletzt wegen der speziellen Wünsche und vor allem Verbote der Gründungsmitglieder in Bezug auf sein Schlagzeug war er auch am kritischsten gegenüber Garmarnas Musik.

Die Faszination für *Amled*, der eine gewisse Skepsis gegenüber der teilweise „langweiligen“ oder auch unbekannten schwedischer Volksmusik vorausging, lässt an den Reiz des Fremden denken, der durch die historische Komponente des Shakespeare-Stücks noch verstärkt wurde. Dieses „Anderer“, das Karge und Rauhe, ist bei Garmarna ein musikalisches Ziel, das mit Hilfe von historisch rekonstruierten Instrumenten in einem zeitgenössischen Populärmusikkontext mit Rock-, Pop- und Elektronikeinflüssen intensiviert wird. Der Versuch, ein bestimmtes Klangideal zu erreichen, wurde durch die problematische Verstärkung der Instrumente technisch und praktisch begrenzt. Im Laufe der Jahre konnte das Klangbild durch programmierte Loops erweitert werden. Trotz der Verwendung von Borduninstrumenten hat die Band im Gegensatz zu MusikerInnen im Kontext von Alter Musik (Lundberg, Malm & Ronström 2003:210) keinerlei Ambitionen, eine „authentische“ Aufführungspraxis anzustreben. Garmarna schafft eine Stilsynthese aus traditioneller und moderner Populärmusik, die gepaart mit eigenen Kompositionen und historischen und modernen Instrumenten den persönlichen Ansprüchen und stilistischen Idealen der MusikerInnen entsprechen soll. Das teilweise autodidaktische Erlernen von Instrumenten und die Entwicklung eigener Instrumentalstile bei Gitarre und Schlagzeug mit einer deutlichen Abstandnahme von „traditioneller und authentischer“ Aufführungspraxis und „akademischem Wohlklang“ erinnert etwas an die DIY- Attitüde des Punks. Dieser Eindruck wird allerdings gleichzeitig durch Emma Härdelins Volksmusikausbildung an der Volkshochschule und Stefan Brisland-Ferners stark reflektierende Herangehensweise gebrochen und zeigt die unterschiedliche Arbeitsweise der MusikerInnen.

3. TRADIERUNG „MITTELALTERLICHER“ BALLADEN

Es sind ja furchtbare Texte!

(SB-F 2005)³³

3.1. CHARAKTERISTIKA DER BALLADEN

Die Definition von schwedischsprachigen Balladen, früher auch oft als *folkvisor/Volksweisen* bezeichnet (Häggman 1994:217), basiert literarisch auf formalen, stilistischen und inhaltlichen Merkmalen, deren Vollständigkeit jedoch nicht immer gegeben sein muss. Die Charakteristika für Melodien sind noch weniger eindeutig, was auch mit der vorrangigen Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit Balladen zusammenhängt.

3.1.1. FORM UND STIL

Bengt R. Jonsson definiert in *Svensk Balladtradition I. Balladkällor och balladtyper/Schwedische Balladentradition I. Balladenquellen und Balladentypen* die nordische, und somit auch die schwedischsprachige „mittelalterliche“ Ballade als „ein in einer begrenzten Anzahl Strophenformen aufgebautes und durch gewisse spezielle Stilmerkmale gekennzeichnetes, erzählendes Lied, das vom Genre her mittelalterlichen Ursprungs ist (1967:1).³⁴“

Darüber hinaus soll eine mittelalterliche Ballade elementare Bedingungen in Bezug auf Form, Stil, Inhalt und Alter erfüllen. Für die Form sind Strophenbildung und Reimschema von großer Bedeutung, die Jonsson in vier Balladengruppen einteilt:

³³ Det är ju fruktansvärda texter (SB-F 2005)!

³⁴ ”en i ett begränsat antal strofformer uppbyggd och av vissa speciella stildrag utmärkt, berättande visa, som genremässigt är av medeltida ursprung (Jonsson 1967:1)”

Diese vier Balladenformen unterscheiden sich durch folgenden Aufbau mit:

- zweizeiliger Strophe mit Kehrvers am Ende
- zweizeiliger Strophe mit Kehrvers in der Mitte und am Ende
- vierzeiliger Strophe mit Kehrvers am Ende
- einleitender zweizeiliger Strophe, auf die vierzeilige Strophen folgen, die jeweils mit einer Wiederholung des Endes der vorletzten Strophe beginnen und in Schweden kaum vorkommen (1967:1f)

Was den Stil der „mittelalterlichen“ Ballade betrifft, macht Jansson darauf aufmerksam, dass es sich bei ihr nicht um ein literarisches Genre wie z. B. das Sonett handelt, das ausgehend von einem starren Regelwerk geschaffen wird. Die Merkmale der Ballade wurden erst im Nachhinein von ForscherInnen aufgrund häufig vorkommender Charakteristika ermittelt. Das bedeutet, dass nicht jede Ballade alle konstruierten Idealmerkmale erfüllt und die Grenzen zwischen Balladen und anderen Gattungen fließend ist (2001:96).

Jansson nennt folgende Merkmale, die in die konventionelle Auffassung der Ballade eingehen:

- epische Form, bei der die Erzählung auf zentrale Momente ausgerichtet ist
- nur die notwendigsten Informationen über ProtagonistInnen und Handlungsort werden gegeben
- es gibt vor allem epische Szenen, bei denen die AkteurInnen miteinander in Dialogform konfrontiert werden
- die objektive Darstellung spielt eine wichtige Rolle, deshalb werden weder Gefühle des ich-Erzählers ausgedrückt noch Kommentare zur Handlung gemacht
- sprachlich werden die einzelnen Teile durch Wiederholungen verbunden
- bei ähnlichen Geschehnissen kommt es zu einer ähnlichen Wortwahl bzw. ähnlichen Formulierungen
- die Sprache ist formelhaft

Durch eine Kombination dieser Stilmerkmale entsteht eine dichte Textstruktur (Jansson 2001:95f).

Die Entstehung der nordischen und somit auch schwedischsprachigen Ballade im Mittelalter steht laut Jonsson außer Zweifel. Die geringe Anzahl an erhaltenen Quellen aus dieser Zeit begründet er in der Funktion als Begleitung zum Tanz (1967:15), wie schon etymologisch vom mittelalterlichen französisch-italienischen *ballade*, der Bezeichnung eines Tanzliedes (Holzapfel 1996:348) geschlossen werden kann.

In diesem Kontext und zu dieser Zeit wäre eine Niederschrift untypisch gewesen. Mit eventueller Ausnahme der Legendenlieder hätte es für die größte Gruppe der des Schreibens Mächtigen, den Klerus, keinen positiven Anlass für die Niederschrift der Balladentexte gegeben (Jonsson 1967:15). Holzapfel (1996:348) und Ling wiederum sind der Meinung, dass nicht zu beweisen ist, ob zu den Balladen wirklich getanzt wurde, oder ob es sich bei ihnen um Nachahmungen mit Anlehnung an ältere Tanzlieder des Mittelalters handelt (1986:127).

Jonsson gibt auch zu bedenken, dass viele Balladenvarianten nicht mittelalterlichen, sondern jüngeren Ursprungs sein können, und dass eine zeitliche Festlegung mancher Balladen auf das Mittelalter hauptsächlich auf der Textebene zu begründen ist, während die mittelalterliche Datierung der ältesten transkribierten Melodien fragwürdig scheint (1983:6).

Nicht zuletzt durch *Sveriges Medeltida ballader/Swedens mittelalterliche Balladen*, kurz SMB (Jonsson 1983-2001), ist der bereits davor gebräuchliche Begriff der *medeltida ballader/mittelalterlichen Balladen* in Schweden institutionalisiert worden. So kommt er z. B. auch bei einer aktuellen Publikation der Universität Växjö in dem Titel *En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader./Eine Welt für sich selbst. Neue Studien zu mittelalterlichen Balladen* (Byrman 2008) vor. Dabei handelt es sich um eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der wiederentdeckten Sammlung von circa 400 Balladen, die im 19. Jahrhundert von George Stephens aufgezeichnet worden waren.

Die Bezeichnung „medeltida ballader“ wird z. B. von Lundberg und Ternhag kritisiert, die bemerken, dass das einzig Mittelalterliche der heute bekannten Balladen, die vor allem durch Aufzeichnungen des 19. und Aufnahmen des 20. Jahrhunderts archiviert wurden, die darin vorkommenden Ideen bzw. der ideologische Gehalt seien (1996:57).

Die Handlung mit beispielsweise edlen Rittern und Jungfrauen oder Hexen als AkteurInnen hat dazu geführt, dass Balladen mit dem „dunklen Mittelalter“ assoziiert werden. Wie bereits oben erwähnt, bestätigt das reale Alter der meisten überlieferten Quellen diese Assoziationen nicht. Aufgrund der oben genannten Problematiken wird in der gesamten

Arbeit entweder „mittelalterlich“ in Anführungszeichen gesetzt oder nur von Balladen gesprochen.

Ob es sich beim Material Garmarnas um Balladen (in Abgrenzung zu anderen Volksliedern) handelt, wird in dieser Arbeit in Anlehnung an die Systematisierung von SMB (Jonsson 1983-2001) definiert. Als Balladen werden hier Stücke bezeichnet, die entweder einer darin katalogisierten Variante, also „eine[r] konkreten Realisation eines Volksballadentyps in einem Einzeltext (Mrytz 1991:2)“ entsprechen, einer Variante der SMB ähnlich sind, sie zum Ausgangspunkt haben oder aus mehreren Varianten eines Typs zusammengefügt wurden. Der Typ wiederum „ist eine von Volksballadentexten abstrahierende Kategorie, in der verschiedene Texte aufgrund ihrer gemeinsamen, spezifischen Realisation von Gattungskonventionen in einer gemeinsamen Ausprägung von Handlungsverlauf, Figurenkonstellation und Motivkombination zusammengefasst werden (Mrytz 1991:2f).“ Grund für diese Definition im weiteren Sinn ist, dass neuere Aufnahmen, wie von Folk och Rackare, die u. a. mehrere Varianten kombinierten, sonst nicht eingeschlossen wären. Darüber hinaus wäre es nicht zielführend, nur historische Transkriptionen zu akzeptieren, da Variabilität keine Erfindung von Bands der 1970er oder – 90er ist, sondern auch in mündlicher Tradition vorkommt, was Holzapfel mit „Vergessen, Umformen, Hinzudichten, Stilisieren und Übernahme von Fremdstrophen“ beschreibt (2002:13f).

3.1.2. INHALTLICHE EINTEILUNG

Die nordischen Balladen wurden seit der Zeit Svend Grundtvigs und seiner Systematisierung in *Danmarks Gamle Folkeviser/Dänemarks Alte Volksweisen* (1853-1890) inhaltlich in fünf Kategorien eingeteilt, der später noch eine sechste hinzugefügt wurde.

In der Praxis sind die Grenzen zwischen diesen sechs Bereichen oft fließend (Åkesson 2005:64), was z. B. an der inhaltlichen Nähe von Kampf- und Ritterlied zu erahnen ist, oder daran, dass etwa Ritter im Kampf mit übernatürlichen Wesen Spannung für eine interessante Ballade erzeugen können. Die Kategorien sind jedoch insofern aufschlussreich, als dass sie einen genaueren Überblick über die Auswahl und thematischen Interessen von Garmarna geben, auf die in 3.2 und 3.3 eingegangen wird.

1. *naturmytiska visor*/naturmythische Lieder, in denen es zu übernatürlichen Geschehnissen kommt oder Wesen mit magischen Kräften wie Hexen, Zauberer, Werwölfe, etc. in der Handlung eine Rolle spielen.
2. *legendvisor*/Legendenlieder, die christliche Inhalte haben oder in Anlehnung an Legenden geschaffen wurden.
3. *historiska visor*/historische Lieder mit (behaupteter) Verbindung zu geschichtlichen Ereignissen oder Personen
4. *riddarvisor*/Ritterlieder mit Themen wie Erotik, Betrug und Streit, die oft zu katastrophalem, manchmal aber auch glücklichem Ausgang führen.
5. *kämpvisor*/Kampflieder³⁵, die von Kämpfen und Schlachten handeln.
6. *skämtvisor*/Scherzlieder, die wegen ihrer „fehlenden“ Ernsthaftigkeit, der Parodierung der restlichen Kategorien und oft explizit sexuellen Inhalten erst spät zu den Balladen gerechnet wurden (Jansson 1999:36ff).

3.1.3. MUSIKALISCHE CHARAKTERISTIKA

Auf den musikalischen Aspekt der Balladen wurde in der Forschung früher relativ wenig eingegangen, was sich u. a. mit dem als höher angenommenen Alter der Texte erklären lässt. Dies führte wiederum zu einer geringeren Anzahl an transkribierten Melodien und schränkte somit die musikwissenschaftliche Forschung ein.

Die erforschten musikalischen Charakteristika beschreiben wie bei der Definition der Balladentexte nur Tendenzen, zu denen z. B. syllabischer Stil und unterschiedliche Silbenanzahl in korrespondierenden Textzeilen gehören. Die Balladen wurden wie andere Volkslieder meist einstimmig und a capella vorgetragen. Aufzeichnungen und spätere „Traditionsaufnahmen“ geben Sologesang wieder, was Wechselgesang³⁶ und unisonen Gesang oder Unter- und Überstimmen aber nicht ausschließt (vgl. Häggman 1992:294f, Åkesson 2008:70).

³⁵ Im Deutschen ist auch die Bezeichnung Heldenballade gebräuchlich (Holzapfel 1996:149)

³⁶ Ein Beispiel dafür gibt die Sängerin Anna Lundbergs-Grady aufgenommen von Ling 1961, siehe auch Kapitel 4.1.2.

Die Melodien, vor allen in älteren Niederschriften, waren oft in Moll gehalten, bei jüngeren Varianten ist die Heterogenität größer und somit auch der Anteil in Dur. Im Gegensatz zu anderer vokaler und instrumentaler Volksmusik überwiegt bei den Balladen eine zweizeitige Metrik vor dreizeitiger. Der Puls ist meist stetig, und wird trotz Wendungen in der Handlung normalerweise nicht variiert (Jersild 1986:133).

Der Vortrag ohne Rubato und mit gleichmäßigem Puls könnte man als Parallele zum objektiven Erzählstil sehen. Ein praktischer Grund dafür kann der in Gruppen öfters praktizierte Wechselgesang sein, bei dem eine Vorsängerin (oder seltener ein Vorsänger) die Strophen singt und die restlichen Singenden den Kehrvers. Durch ein Ritardando wären gleichzeitiger Einsatz und gleicher Puls in der Gruppe schwerer zu finden.

Die schwedischsprachigen Balladen wurden, soweit dies rückblickend überschaubar ist, hauptsächlich von Frauen gesungen und überliefert. Dies steht im Gegensatz zur norwegischen oder färöischen Ballade (Jersild 1986:133) oder epischen Liedgenres in Russland und dem Baltikum, die hauptsächlich von Männern wiedergegeben wurden (Åkesson 2008:72, Jansson 1999:43ff, Lord 1960, Ling 1961:106ff und 115, Häggman 1992:318). Åkesson gibt zu bedenken, dass es im schwedischen Sprachraum im Gegensatz zur männlich dominierten Spielmannstradition kein strenges Gendering bei vokaler Volksmusik gibt. Ausgenommen davon sind spezielle Arbeitslieder für „männliche“ Berufe. Die größere Anzahl an von Frauen überlieferten Balladen könnte auch damit zu tun haben, dass sie für die ForscherInnen leichter zu erreichen waren, da sie einen Großteil der Arbeiten am und um den Hof verrichteten (2008:70ff).

3.1.4. ZEITGENÖSSISCHE BALLADEN

Wie für andere Stile in der schwedischen Volksmusik können die oben genannten Charakteristika der Balladen in modernen Bearbeitungen nicht absolut geltend gemacht werden, da MusikerInnen die Gleichförmigkeit der Balladen je nach Funktion aufgelockert haben. Dies geschieht für CDs und Konzerte u. a. durch abwechslungsreiche Vokal- und Instrumentalarrangements, Mehrstimmigkeit, aber auch Tempoänderungen, wie z. B. bei der vom Ensemble Rosenbergs Sjua aufgenommenen Ballade *Silibrand* auf dem Album *R7* von 1999, die mit einer freirhythmischen Improvisation der ersten Strophe beginnt.

Auch Tanzinteressierte in Schweden haben sich nicht vom historischen Fragezeichen hinter der Verwendung der schwedischen Balladen als Tanzlieder abschrecken lassen. Sie konnten z. B. aus dem färöischen Tanz Inspiration schöpfen, so wie vor ihnen die Norwegerin Hulda Garborg. Sie war der Meinung, es habe den Balladentanz im Mittelalter auch in Norwegen gegeben, und brachte ihn Anfang des 20. Jahrhunderts in ihre Heimat, wo sie ihn in angepasster Form lehrte. Mit Artur Hazelius Vermittlung und Garborgs Wissen wurde dieser Tanz auch von einer Volkstanzgruppe in Schweden erlernt und getanzt (Hermansson 2008:9ff).

Der Verbindung zwischen skandinavischen Balladen und Tanz wird in der Artikelsammlung zum Symposium *Balladdans i Norden/Balladentanz im Norden* (Hermansson 2008) Rechnung getragen. Balladen werden heute in Schweden zum Teil als Begleitung für Tanz verwendet, wo natürlich eine größere Strophenanzahl von Vorteil ist, als bei konzertant vorgeführten Balladen, bei denen man „kalt“ damit rechnen kann, dass der Text gekürzt wurde (Persson 2008:33). Als Extrembeispiel für Balladen mit Begleitfunktion für Tanz nennt Jansson die färöischen Lieder, die eine bis zu dreistellige Strophenanzahl aufweisen (2008:38).

Verallgemeinernd kann man sagen, dass die Balladen heute vor allem durch ihre Inhalte und die Charakteristika ihrer Texte (siehe oben) definiert und vor allem wiedererkannt werden. Ihre musikalische Form und Länge ist von ihrer Funktion abhängig, wobei den MusikerInnen und ihrer Kreativität maximal von den eigenen Ansprüchen auf historische Korrektheit gesetzt werden.

3.1.5. GARMARNAS BALLADEN

Garmarna verwendet auf vier ihrer fünf Alben „mittelalterliche“ Balladen. Die Ausnahme bildet *Hildegard von Bingen* aus dem Jahr 2001, worauf ausschließlich Lieder der Nonne neu bearbeitet wurden. Auf der ersten EP *Garmarna* gibt es nur eine, nämlich *Herr Olof*. Auf *Vittrad/Verwittert*³⁷ von 1994 sind vier zu finden: *Den Bortsålda/Die Verkaufte*, *Straffad Moder och Dotter/Bestrafte Mutter und Tochter*, *Styfmodern/Die Stiefmutter* und *Liten Kersti/Kleine Kerstin*.

³⁷ Die Übersetzung der Balladentitel stammt von den deutschen CD-Ausgaben bei Westpark Music.

Zu dem 1996 erschienenen Album *Guds Spelemän/Spielleute Gottes* gehören - wie auch auf *Vedergällningen/Die Vergeltung* von 1999 – je fünf Balladen: *Herr Mannelig, Vänner och Fränder/Freunde und Verwandte, Varulven/Der Werwolf, Hilla Lilla/Hilla-Klein, und Herr Holger*. Die Balladen auf *Vedergällningen* sind *Gamen/Der Geier, Vedergällningen/Die Vergeltung, Nio år/Neun Jahre, Herr Holkin/Junker Holkin und Brun/Brun der Dieb*. Weiters veröffentlicht Garmarna die Ballade *Kungen och trollkvinnan/Der König und die Wahrsagerin* auf der Single *Gamen* von 1999.

Bei den sechzehn Balladen handelt es sich um elf naturmythische und fünf Ritterlieder.

3.2. ÜBERLIEFERUNG DER BALLADEN

Die „mittelalterlichen“ Balladen werden wie andere Volkslieder zu den mündlich überlieferten Gattungen gerechnet, die Bedeutung von schriftlichen Aufzeichnungen und ihr Einfluss auf die mündliche Tradition sind jedoch nicht zu unterschätzen (Jersild 2005:51).

Die Bedeutung der Transkriptionen in verschiedenen, sich verändernden sozio-kulturellen Kontexten war immer von ihrer Verfügbarkeit und den Lesekenntnissen der RezipientInnen abhängig³⁸. In Schweden begann man Ende des 16. Jahrhunderts auf Märkten und bei größeren Menschenansammlungen mit dem Verkauf von Liederdrucken, auf denen meist keine Melodie aufgezeichnet war, und die so zu einer Trennung von Wort und Melodie führten (Ling 1986:129, Jersild 1975:70ff). Die Liederdrucke wurden um 1920 durch umfangreichere Liederbücher ersetzt (Danielson 1981 in Boström 2005:35).

Gerade bei Volksmusik gibt es Tendenzen, die durch Transkription oder später durch Aufnahmen konservierten Stücke als „einzig korrekte“ und „traditionelle“ anzusehen. Dabei wird ignoriert, dass „[d]ie jeweilige Aufführung (performance) mehr oder weniger eine Zufallsfixierung an irgendeinem Punkt des Tradierungsprozesses [bedeutet] (Holzapfel 2002:12)“. Gerade in Bezug auf die Überlieferung schien und scheint der Versuch, so weit wie möglich in die Vergangenheit zurückzugehen eine Faszination auszuüben. „Volksüberlieferung erscheint dann als besonders wertvoll, wenn sie angeblich „echte“ und

³⁸ Eine ausführliche Studie über das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit bei Balladen des englischen Child-Korpus gibt es bei Myrtz 1991. Über den Einfluss der Texte von skillingtryck/Lieddrucken bzw. -heftchen auf oral tradierte Melodien schreibt Jersild 1975 und 2005.

„alte“ Erinnerungen birgt (s.o.).“ In Schweden war es vor allem der schwedische Spielmannsverband SSR, der traditionsbewahrend agierte und einen kritischen Gegenpol zu modernisierenden Bands und Gruppen darstellte, die freier mit den Vorlagen umgingen (siehe 6.2.2.).

Wie bereits oben angemerkt, sind historische Balladenüberlieferungen mit weiblichen Informanten in der Überzahl. Dieses Phänomen lässt sich auch in die moderne schwedische Volksmusiklandschaft übertragen, in der Männer hauptsächlich instrumental und Frauen als professionelle Sängerinnen tätig sind (Lundberg, Malm & Ronström 2003:170).

Für diese Genderdichotomie ist laut Kaminsky auch Garmarna ein Beispiel (2005:341). Dies gilt allerdings nur eingeschränkt, da die Sängerin Emma Hårdelin bei manchen Stücken Instrumente spielt oder umgekehrt von männlichen Bandmitgliedern mit Backgroundvocals begleitet wird. Auch an der Suche nach interessanten Balladentexten und -melodien waren mehrere Bandmitglieder beteiligt.

Es war laut Gotte Ringqvist kein konkreter Plan, die männlichen Instrumentalisten mit einer Frauenstimme verstärken. Es ergab sich durch einen Zufall, dass Stefan Brisland-Ferner mit Emma Hårdelin auf einem Geigenlager war und sie deshalb fragte, ob sie bei einem Cover auf dem ersten Album Garmarnas mitsingen würde (2005). Die Größe des Zufalls ist natürlich relativ, wenn man die geringe Anzahl der Vokalistinnen im Volksmusikbereich mit in Betracht zieht.

3.2.1. GARMARNAS QUELLEN

Die Bandmitglieder von Garmarna haben ihre Balladen aus unterschiedlichen Quellen und auf unterschiedliche Arten bezogen. Sie griffen auf Transkriptionen zurück, deren Texte und manchmal auch Melodien übernommen wurden. Darüber hinaus eigneten sie sich Balladen von Aufnahmen an oder lernten sie direkt von anderen SängerInnen.

Für die Erweiterung ihres Balladen- Volksliedrepertoires suchten die MusikerInnen nicht mit sogenannten „Traditionsträgerinnen“ (siehe Kapitel 4.1.) Kontakt, um direkt von ihnen in einer „authentischen“ Umgebung Lieder zu lernen, sondern bezogen ihre Vorlagen hauptsächlich aus SMB und ein paar Aufnahmen aus dem Svenskt Visarkiv, wie Emma Hårdelin erklärt:

Wir benützen Material, das andere schon zusammengestellt haben. Wir waren nicht aktiv unterwegs und haben ALTE, ALTE Leute aufgenommen, denn die sind ja schon gestorben... - Nein, aber zum Glück gibt es sie hier auf Tonband und Aufzeichnungen. So finden wir, was wir brauchen (EH 2005b).³⁹

In dieser Aussage schwingt die Vorstellung von einem traditionellen Rahmen und traditionellen InformantInnen (daheim bei sehr alten Leuten) für die Übermittlung von Volksliedern mit, die sich abgesehen von den technischen Hilfsmitteln nicht sehr von jener der Pioniere der Volksmusikaufzeichnung unterscheidet und vor allem in den 1970ern wieder von jungen VolksmusikerInnen praktiziert wurde (Ramsten 1986:141). Darüber hinaus entsteht hier auch der Eindruck, dass es keine lebenden InformantInnen mehr gibt, was im traditionellen Sinn, plakativ ausgedrückt: in der Einöde lebende Bäuerinnen, die ihre Lieder von ihren Großmüttern gelernt haben; zwar stimmen könnte, gleichzeitig aber auch nicht der Fall ist, da sich InformantInnen heutzutage auch in anderen Kontexten bewegen, wie z. B. im akademischen Umfeld. Ein Beispiel dafür ist auch Emma Hårdelins Gesangausbildung für VolksmusikerInnen an der Volkshochschule in Malung, während der sie u. a. Balladen lernte, die sie auch mit Garmarna aufnahm. Durch diese Ausbildung kam sie auch mit dem Svenskt Visarkiv, das Herausgeber der Balladensammelbände SMB ist, in Kontakt (EH 2005b).

3.2.2.SCHRIFTLICHE ÜBERLIEFERUNG

Das wichtigste Referenzwerk der Band war die Sammlung *Sveriges Medeltida Ballader* (Jonsson 1983-2001), aus der genau die Hälfte der 16 Balladenbearbeitungen stammen, wobei nicht immer die Melodie oder der gesamte Text verwendet wurde.

a) NUR TEXT

In den folgenden Tabellen werden Garmarnas Songtitel, die Quelle für ihre Bearbeitung und, wenn vorhanden, das Aufzeichnungsjahr, der Balladentyp nach SMB, sowie die SMB-Nummer angegeben. Unter der Rubrik „Garmarnas Quelle“ wird zusätzlich angemerkt, ob es zur Texttranskription eine nicht verwendete Melodie gibt.

³⁹ Vi använder oss av material som andra redan satt ihop. Vi har inte varit ute aktivt och spelat in GAMLA, GAMLA människor, för dom har ju redan dött... - Nej, men som tur var finns dom på band här och nedteckningar. Det är så vi söker oss fram.

Garmarnas Titel	Garmarnas Quelle (Transkriptions- jahr)	Typus	SMB-Nummer
Konungen och trollkvinnan, 1999	SMB, nur Text vorhanden (ca. 1910)	Kung Erik och spåkvinnan König Erik und die Zauberin	SMB 3 M
Nio år, 1999	SMB, Text und Melodie (1909)	Den förtrollade barnaförderskan Die verzauberte Gebärende	SMB 14 Ha
Vedergällningen, 1999	SMB, nur Text vorhanden (1670er Jahre)	Den förtrollade riddaren Der verzauberte Ritter	SMB 5 A
Gamen, 1999	SMB, nur Text vorhanden (zwischen 1814 und 1817)	Ravnen Rune	SMB 9 B
Herr Holger, 1996	SMB Text und Melodi (1889, Text aus vier Transkriptionen zusammengestellt)	Herr Holger	SMB 36 Ab
Varulven, 1996	SMB, Text und Melodie (1910-1915)	Varulven Der Werwolf	SMB 6 A (Refrain bearbeitet)
Straffad Moder & Dotter, 1994	SMB, nur Text vorhanden (1860-88)	Förvandling och förlösning Verwandlung und Erlösung	SMB 7 A

b) TEXT UND MELODIE

Garmarnas Titel	Garmarnas Quelle (Transkriptionsjahr)	Typus	SMB-Nummer
Hilla Lilla, 1996	Sveriges melodibok Band 1 (konstruierter Text 1818, Melodie ohne Angabe)	Hilla Lilla Hilla-Klein	16 E
Brun, 1999	SMB (Text: 1811; Melodie: 1817)	Rövaren Rymer Der Räuber Rymer	185 C
Herr Holkin, 1999	SMB (1810-14)	Den falska tärnan Die falsche Magd	93 E

Nur eine der insgesamt zehn schriftlich tradierten Balladen, nämlich *Hilla Lilla* von 1996, stammt nicht aus den Sammelbänden *Sveriges Medeltida Ballader* (Jonsson 1983-2001), die somit Garmarnas wichtigste Balladenquelle darstellen.

Die älteste schriftliche Vorlage (für *Vedergällningen*) stammt von ca. 1670, die meisten Aufzeichnungen sind jedoch von Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Auffällig bei Garmarnas Quellenwahl ist die geringe Anzahl von nur drei schriftlich überlieferten Balladen, bei denen sowohl Text als auch Melodie verwendet wurden, gegenüber sieben Balladen, bei denen nur der Text als Vorlage diente. Eine Begründung dafür ist zum einen die bereits oben genannte teilweise fehlenden Melodie, was vor allem bei älteren überlieferten Texten gilt. Von den in diesem Fall sechs vorhandenen Melodievorlagen wurde allerdings nur die Hälfte verwendet. Eine weitere Erklärung könnte in der künstlerischen Freiheit der Band liegen. Ihr Anspruch ist es, die Balladen nicht ihren Aufzeichnungen getreu, sondern mit Melodien wiederzugeben, die für sie stimmig sind (SB-F 2005).

3.2.3. ÜBERLIEFERUNG DURCH TONTRÄGER

Die vier von Tonträgern gecoverten Balladen stammen von Schallplatten damals junger Volksmusikbands der 1970er Jahre, die wiederum zwei der Stücke von schriftlichen Aufzeichnungen und den Rest aus dokumentarischen Aufnahmen bezogen hatten.

In der folgenden Tabelle steht links Garmarnas Stück mit Aufnahmejahr, rechts daneben ihre Vorlage mit Interpreten und Aufnahmejahr. Auch die Quelle, die dieser vorausging, wird in der folgenden Spalte links vom SMB-Typ angeführt.

Garmarnas Ballade	Vorlage	Quelle	SMB-Typ(Nummer)
Herr Olof, 1992-93	Ulf & Carin: Herr Olof och havsfrun Herr Olof und die Meerjungfrau (1976, YTF-50240)	Melodie: Brudmarsch/ Säckpipslåt Brautmarsch/ Sackpfeifenlied (aufgezeichnet 1920) ⁴⁰ Text: Norske Folke- sange og melodier. (Berggren 1861:31)	Herr Olof och älvorna (SMB 29) Herr Olof und die Elfen
Liten Kersti, 1994	Ulf & Carin: Liten Kersti stalldräng Klein Kersti Stalljunge (1974,SLP 2049)	Aufgezeichnet von August Bondeson 1885 nach Johannes Andersson ⁴¹	Kerstin stalldräng (SMB 178 AN) Kerstin Stalljunge
Den Bortsålda, 1994	Margareta Söderberg (1976, YTF-50130)	Helmi Brenner (aufgenommen 1957 von Matts Arnberg/ Sveriges Radio)	Den bortsålda (SMB 173 CCc) Die Verkaufte
Vänner och Fränder, 1996	Folk och Rackare (YTF-50241, 1978)	Anna Grady (1961 aufgenommen von Jan Ling)	Rudegull seglar bort med sin trolovade (SMB 72 Xa) Rudegull segelt mit seiner Verlobten fort

Åkesson spricht bei Garmarnas Bearbeitungen von Folk och Rackares Balladenversionen *Herr Olof och havsfrun* und *Vänner och fränder* von einer *medialen*

⁴⁰ Andersson 1978 (1930):117f

⁴¹ Bondeson 1903

Tradierung (vgl. 2005:68,77). Ebenfalls auf *Vänner och fränder* sowie auf *Den bortsålda* bezieht sich Ramsten, wenn sie von Balladen spricht, bei denen bereits die MusikerInnen in den 1970ern dokumentarische Aufnahmen von sogenannten Traditionsträgerinnen zur Vorlage hatten. Sie bezeichnet dieses Phänomen als eine Art *Kanonbildung* oder *Sekundärtradition* (2001:148) der dokumentarischen Radio- und Archivaufnahmen. Durch die neuen Aufnahmen erhöht sich der Bekanntheitsgrad gewisser Varianten, was zu einer größeren Anzahl an Neubearbeitungen führt, die diese Variante wiederum noch populärer machen. Garmarna war bei *Den bortsålda* neben Margareta Söderbergs Version auch Helmi Brenners a capella-Version bekannt.

3.2.4. ORALE TRADIERUNG

In der folgenden Übersicht werden die InformantInnen der zwei mündlich überlieferten Balladen sowie Garmarnas Stück samt Aufnahmejahr sowie SMB-Typ und –Nummer angegeben.

Garmarnas InformantIn	Garmarnas Ballade	Typus	SMB-Nummer
Maria Røjås	Styvmodern, 1994	Styvmodern Die Stiefmutter	SMB 33
Anders Larsson	Herr Mannelig, 1996	Herr Magnus och havsfrun Herr Magnus und die Meerjungfrau	SMB 26 R

Die InformantInnen für die beiden oral tradierten Balladen waren u. a. während Emma Härdelins Ausbildungszeit an der Volkshochschule Malung tätig und brachten ihr die zwei Stücke (E-Mail von EH 28.11.2005). Diese Tradierungen sind also auch im Licht der Akademisierung der Volksmusik zu sehen, die seit den 1980er Jahren vonstatten geht und neben gut ausgebildeten MusikerInnen auch immer wieder Diskussionen über die positiven und negativen Konsequenzen der Professionalisierung für dieses musikalische Genre hervorbringt (vgl. Lundberg, Malm & Ronström 2003:165f).

3.2.4. AUF VERSCHLUNGENEN PFADEN: *HERR MANNELIG*

In der obigen Kategorisierung bin ich von Garmarnas Arten der musikalischen Materialbeschaffung ausgegangen. Ein Beispiel für die Vielzahl an Wegen, die ein Stück gehen kann, ist *Herr Mannelig*, in dem von der Begegnung der Titelfigur mit einer Bergtrollin erzählt wird, die ihn mit allen ihren Schätzen dazu bringen will, ihn zu heiraten, was er mit dem Hinweis ablehnt, sie sei keine christliche Frau.

Die Ballade ist nicht nur ein Beispiel für die Bedeutung von schriftlichen Aufzeichnungen für die mündliche Tradierung, sondern auch für eine Überlieferung mittels Tonträger. Die Ballade wurde 1862 von Emil Öberg „nach einem armen blinden Mütterchen“⁴² in einem Armenhaus aufgezeichnet (Jonsson 1983:382). Auf diese Transkription griff Anders Larsson zurück, der die Ballade mündlich an Emma Hårdelin weitergab, die sie wiederum mit leicht variierten Melodie 1996 mit Garmarna aufnahm. Seither hat sich diese Aufnahme fast zu einem „mittelalterlichen“ Exportschlager entwickelt. Diese Entwicklung wurde durch die Coverversionen der deutschen Band *In extremis* beschleunigt, die von der Amazon-Redaktion nicht unbescheiden als „neben Subway To Sally erfolgreichste Mittelalter-Metal-Band der Welt“ beschrieben wird (www.amazon.de/Kein-Blick-Zur%C3%BCck-BestExtremo/dp/B000JUBIF2/ref=sr_1_4?ie=UTF8&s=music&qid=1227264239&sr=1-4). In Extremos Versionen von *Herr Mannelig* (1999 und 2006) erreichten ein relativ großes Publikum, woraus sich neue Bearbeitungen anderer Bands ergaben, die teilweise auch Garmarnas Version kannten. Beispiele dafür sind z. B. Wolfenmond (2005), Schelmish, die das Melodiemotiv in dem Instrumentalstück *Aequinoctium* eingearbeitet haben (2003), Dunkelschön (auf *Torenvart* von 2006), Rayneke (2007) oder die Bregenzbasierten Spielleyt Ragnarök, die unter dem Titel *Darth Mannelig* ebenfalls die Melodie mit Dudelsack spielen (2007). *Herr Mannelig* wurde nicht nur in Instrumental- und schwedischen Versionen, sondern auch in anderen Sprachen aufgenommen. So wird die Ballade von der Band Haggard (2004, Drakkar 065) von einer klassisch geschulten Sängerin auf Italienisch gesungen. Eine muttersprachliche Version hat die russische Band Tol Miriam unter dem Titel *Сэр Маннелиг* im Repertoire, aber bisher noch nicht auf einem Album veröffentlicht (www.tolmiriam.ru/tvor.php?sect=noalbums&folder=art/albums). Eine weitere Version gibt es

⁴² ”efter en blind gumma”

von der mittlerweile aufgelösten, tschechischen Band Psalteria auf dem Album *Balabile* von 2006 (BP 0160-2).

Dies Aufzählung der verschiedenen Bearbeitungen ist vermutlich nicht vollständig, da es sich beim Ausgangsmaterial von *Herr Mannelig* um ein Volkslied handelt, das auch auf Garmarnas Album als solches ausgewiesen ist. Somit kann es in einem neuen Arrangement ohne Urheberrechtsverletzung frei weiterverwendet oder übersetzt werden und mit neuem Titel schwer zu finden.

3.3. AUSWAHL DER BALLADEN

Wenn schon, dann kann man die Rosinen aus dem Kuchen picken.

(GR 2005)⁴³

Hier soll genauer auf die Auswahlkriterien und Gründe der MusikerInnen von Garmarna eingegangen werden, die für die Wahl von bestimmten Balladen und Varianten ausschlaggebend waren. Die Aussagen werden mit den Untersuchungen von Jansson (1999) und Åkesson (2005) verglichen, die sich allgemeiner mit der Balladenauswahl und dem Überleben bestimmter Balladen beschäftigen.

3.3.1. VORBILDER UND MEDIALISIERTE KANONBILDUNG

Der anfänglich wichtigste Beweggrund für die Balladenverwendung war die Band Folk och Rackare, früher Ulf & Carin genannt, die alle fünf MusikerInnen so begeisterte, dass sie anfänglich planten, auf jedem Album eine Coverversion ihrer Balladen zu machen (RW 2005). Dank der Begeisterung für diese Band entwickelte sich mit der Zeit eine rege Suche nach neuen Balladen (GR 2005), die jedoch manchmal nicht bearbeitet wurden, obwohl sie in das Bandkonzept Garmarnas gepasst hätten:

⁴³ Om man ändå ska, så kan man hitta godbitarna (GR 2005).

Man hat manchmal das Gefühl, dass es viel Material gibt, für das ich töten könnte um eine Menge Sachen aufnehmen zu können, die Lena Willemark auf Aufnahmen gesungen hat, aber wir werden das nicht tun. Das macht keinen Spaß. Es liegt eine Art Ehre darin, etwas zu entdecken. (SB-F 2005).⁴⁴

Stefan Brisland-Ferner findet es nur bei Balladen von Folk och Rackare in Ordnung, „ihre Lieder vollständig zu machen, als eine Art Hommage (2005).⁴⁵“ Ansonsten macht er sich lieber auf die Suche nach Texten oder Stücken, bei denen „man das wohlbekannte kleine Schaudern davon bekommt, dass man etwas gefunden hat, was man zuvor noch nicht gehört hat (2005).⁴⁶“

Der Wunsch, sich von sogenannten KammervolksmusikerInnen (vgl. Lundberg & Ternhag 1996:170) abzugrenzen, zu denen Lena Willemark oder auch Ale Möller gerechnet werden können, wird auch von Gotte Ringqvist artikuliert, der findet, dass ein Großteil der professionalisierten, modernen, schwedischen Volksmusik langweilig sei, da sie so „verdammst schön“ klingen müsse (in Lundberg, Malm & Ronström 2003:153). Abgesehen von einigen Ausnahmen lehnen die MusikerInnen es ab, zur medialisierten Kanonbildung weiter beizutragen.

3.3.2. AUSGEWÄHLTE BALLADENKATEGORIEN

Jansson kommt in seiner Untersuchung mit dem Titel *Den levande balladen/Die lebende Ballade* zu dem Schluss, dass jene Balladen in oraler Tradition weiter verwendet werden, die es geschafft haben, über mehrere Jahrhunderte SängerInnen und ZuhörerInnen zu fesseln (1999:35).

In der heutigen, auch Garmarna betreffenden Tradierungssituation, sind MusierInnen nicht von einer durchgehenden mündlichen Überlieferung abhängig, da ihnen ein umfangreiches Balladenmaterial zur Verfügung steht. Neben der oralen Überlieferung sind sowohl Transkriptionen aus verschiedenen Jahrhunderten, als auch Aufnahmen in großem

⁴⁴ Man kan känna att det finns mycket material som jag skulle kunna mördra för att kunna spela in en massa saker som Lena Willemark har sjungit in, men vi kommer inte att göra det. Det känns inte roligt. Det finns en slags ära i att hitta nåt(SB-F 2005).

⁴⁵ att göra deras låtar rakt upp och ner, som en slags hommage (SB-F 2005).

⁴⁶ Man vill hitta nåt som man får den välbekanta lilla rysningen av att ha hittat nåt som man inte har hört förut (SB-F 2005).

Maße zugänglich. Für die Balladenwahl – unabhängig von welcher Quelle - ist die Anziehungskraft bzw. Ablehnung gewisser Inhalte jedoch auch heute relevant.

Es ist deutlich, dass Lieder über Liebe, Betrug, Magie oder Schabernack diese Fähigkeit in viel höherem Grad als Kampffesschilderungen und ältere politische Lieder gehabt haben – nicht zuletzt weil die BalladensängerInnen in Schweden oft Frauen waren, und vielleicht auch viele der ZuhörerInnen (Åkesson 2005:65).⁴⁷

Laut Åkesson sind die meisten historischen, Helden- und viele Balladen aus den vier restlichen inhaltlichen Bereichen aus dem Gebrauchsrepertoire verschwunden. In der Mitte des 20. Jahrhunderts dominierten naturmythische, Ritter- und Scherzlieder, woran sich bis heute nicht viel geändert hat. Bei ihrer Untersuchung des bei Kursen gelehrt, auf aktuellen Aufnahmen und dem bei Visstugor/SängerInnentreffen⁴⁸ gesungenen Repertoires, kommt sie zu dem Schluss, dass von den naturmythischen Balladen ca. ein Drittel der 36 Typen, von den 133 Ritterliedtypen ca. 30 und von den Scherzliedern mindestens die Hälfte der 44 Typen verwendet werden.

Garmarna beschränkt sich ausschließlich auf Ritter- und naturmythische Balladen, während Scherzlieder laut Emma Hårdelin aufgrund Garmanas Image und musikalischer Idee fehl am Platz wären: „Es passt irgendwie nicht zu Garmarna, ein hurtiges Scherzlied über was auch immer zu dabei zu haben, sondern Garmarna fokussiert mehr darauf, dass es rau und hart sein soll (EH 2005b).“⁴⁹

3.3.3. BRUTALITÄT

In mehreren von Garmarna gewählten Balladen spielt Gewalt und Brutalität eine zentrale Rolle. Anfangs steckte laut Gotte Ringqvist keine Absicht dahinter, da man zuerst die weniger gewalttätigen Balladen von Folk och Rackare coverte, bevor die MusikerInnen begannen, in Balladensammlungen zu suchen, wo „das meiste ja ziemlich ähnlich (GR

⁴⁷ Det är tydligt att visor om kärlek, svek, magi och skämt har haft denna förmåga i mycket högre grad än stridsskildringar och äldre politiska visor – inte minst som balladsångarna i Sverige ofta har varit kvinnor, och kanske också många av lyssnarna.

⁴⁸ Treffen, bei denen Volksliedinteressierte gemeinsam singen und voneinander Lieder lernen können.

⁴⁹ Det passar liksom inte för Garmarna att ha en hurtig skämtvisa om vad det nu kan vara, utan Garmarna har lite mera fokus på att det ska vara rått och hårt.

2005)⁵⁰“ war. Diese Ähnlichkeit der Balladen lässt sich vor allem durch die Systematisierung von Garmarnas Hauptquelle SMB erklären, wo pro Balladentyp bis zu 25 Varianten hintereinander abgedruckt sind. Durch diese Monotonie wurde die Aufmerksamkeit der MusikerInnen noch stärker auf außergewöhnliche Inhalte gelenkt:

Da bleibt man bei dem hängen, was etwas heraussticht. Es ist klar, dass es heraussticht, wenn jemand den Hals abschneidet, da es so gewalttätig ist. Aber es war keine direkt bewusste Sache, dass die Texte brutal sein sollten, das ergab sich einfach so (GR 2005).⁵¹

Åkessons Aussage, dass heute im Allgemeinen jene Balladentypen verwendet werden, die weniger brutal sind (2005:66), trifft in Garmarnas Fall weniger zu. Bei der Auswahl der Band ist oft das Gegenteil der Fall, wie z. B. in *Herr Holger*. Der Titelperson wird als Strafe für ihre Habgier und ihren unlauteren Besitz von König Kristian in Kopenhagen der Hals abgeschnitten.

Anstatt die „vielen lahmen Balladen“ zu verwenden, pickt man sich bei Garmarna lieber „die Rosinen aus dem Kuchen (GR 2005).⁵²“ Gleichzeitig wollen die MusikerInnen aber nicht mit Satanismus noch mit Gewaltverherrlichung zu tun haben.

Und das hat nichts damit zu tun... - Wir sind keine Satanisten oder Gewalt[verherrlicher].... Es wird komisch, weil sie [die Balladen] so furchtbar grausam sind. Das ist so ja schon fast absurd. Es gibt ja auch schöne Balladentexte, die etwas subtiler sind. Die schlimmsten, die wir gesungen haben, die haben nicht einmal eine Moralpredigt am Ende, hinter der man stehen könnte (GR 2005).⁵³

Nicht alle Balladen sind so extrem, dass die Köpfe rollen, Blut spritzt oder Werwölfe Bäuche aufschlitzen. Manchmal sind ihre Inhalte nicht so direkt und düster, wie jene ohne moralisierendes Ende, die selbst von den MusikerInnen nur mit Distanz aber auch Ironie betrachtet werden.

⁵⁰ det mesta [är] väldigt likadant

⁵¹ Då fastnar man för det som sticker ut lite. Det är klart att det sticker ut när nån skär av halsen för att det är så våldsamt, men det var inte en direkt medveten grej att det skulle bli våldsamma texter, det har lite blivit så (GR 2005).

⁵² Många mesiga ballader. [...] godbitarna (GR 2005).

⁵³ Och det har ingenting med det att göra... -Vi är inte satanister eller vålds-. Det blir roligt för att dom är så fruktansvärt grymma. Det är nästan absurt så. Det finns ju en del fina balladtexter som är mer subtila. Dom värsta vi har sjungit har ju ganska tivelaktig moral, dom har inte ens en moralkaka på slutet som man kan stå bakom (GR 2005).

Die Kombination aus Anziehung und Abstoßendem gepaart mit dem Sinn der Bandmitglieder für tiefschwarzen Humor führt oft zur Wahl bestimmter Balladen. Bearbeitet wird, wovon die Band sich auf irgend eine Weise angezogen fühlt. Gemischte Gefühle gehören dabei dazu.

Die Texte sind ja meistens ziemlich schrecklich, das hat etwas mit unserem Humor zu tun [Lachen]. Wir suchen so etwas, was uns vielleicht zum Lachen bringt, weil es so krank ist, eigentlich. „Welche Ballade! Wie kann sie von so etwas handeln? Das ist ja unglaublich schrecklich!“ Aber gleichzeitig wird man ein bisschen fasziniert und irgendwie etwas..., manchmal erschrickt man ja über die Texte, und manchmal, da muss man einfach darüber lachen, wie schrecklich sie [die Ballade] ist (EH 2005b).⁵⁴

Die „Horrorfilme von damals (EH 2005b)⁵⁵“, bei denen auch reichlich Blut fließt und deren Gewalt und Brutalität ins Absurde führen, üben auf die MusikerInnen von Garmarna eine starke Faszination aus. Stefan Brisland-Ferner vergleicht seinen Zugang mit dem eines Kindes, das beim Hören von alten Märchen gleichzeitig verzückt und beängstigt ist. Wie Emma Hårdelin sieht er in der Verwendung dieser Texte eine Art von Humor, den er auch in Nick Caves *Murder ballads* wiederentdeckt (2005).

Der bandinterne Sinn für schwarzen Humor wird auch von der folgenden Erzählung belegt, die beschreibt, wie Stefan Brisland-Ferner den „geisteskranken“ Balladentext zu *Gamen/Der Geier* fand. In dieser Ballade rettet ein Geier das Leben einer Königstochter, die von ihrem naiven Vater an einen grausamen Mann verheiratet wurde. Die gefangen gehaltene Königstochter, der von ihrem Mann der Scheiterhaufen angedroht wird, erhält Hilfe von einem Geier. Seine Bedingung ist, sie müsse seine Jungen während seiner Abwesenheit säugen. Sie stimmt zu und der Geier alarmiert den anfänglich an seiner Botschaft zweifelnden Vater. Als es ihm gelingt, ihn zu überzeugen, macht er sich zur Rettung seiner Tochter auf. Der sadistische Ehemann wird vom Pferd des Vaters mit einem Tritt ins Herz getötet und die Frau vor der Hinrichtung gerettet (siehe auch Kapitel 5.2.1).

⁵⁴ Texterna är ju oftast ganska hemska, det har lite med våran humor att göra (skratt). Vi söker sånt som kanske får oss att skratta för att det är så sjukt, egentligen. -Vilken ballad, hur kan den handla om det här? Det är ju jättehemskt! Men samtidigt blir man lite fascinerad och lite liksom..., ibland blir man ju förskräckt över texterna, och ibland så måste man bara skratta åt hur hemsk den är (EH 2005b).

⁵⁵ ”dåtidens rysare (EH 2005b)”

Als Stefan Brisland-Ferner den Gamentext entdeckte, dachte er: „Oh mein Gott! Was ist denn das? - DAS DA verwenden wir (SB-F 2005)!⁵⁶“, bevor er „aufgekratzt“ versuchte so schnell wie möglich Kontakt mit seinen BandkollegInnen aufzunehmen.

Es gab keine Handys und ich war ganz versessen darauf heimzukommen und zu telefonieren und zu sagen: „Ich habe einen Text gefunden, der *Gamen/Der Geier* heißt.“ - „Nein!? Erzähl!“ Und dann liest man ihn vor und hört danach ein Kichern, da weiß man. Es gibt einen internen Humor, denn es sind ja sehr merkwürdige und sehr, sehr brutale Texte (SB-F 2005)⁵⁷.

Im Laufe der Arbeit mit den Balladen hat sich Stefan Brisland-Ferner des öfteren gefragt, mit welcher Wirklichkeit er es in den Balladen zu tun hat und wer solche Texte geschrieben hat und „herumgelaufen ist und das da gesungen hat (SB-F 2005)⁵⁸“.

Die formale Wiederholung des Kehrverses und die formelhaften Sprache, die sich gut für die Kombination mit den musikalischen Vorstellungen Garmarnas vereinbaren lässt (SB-F 2005), schafft eine gewisse suggestive Eintönigkeit, durch die die extremen Inhalte noch herausgearbeitet werden können.

3.3.4. ZEITLOSIGKEIT UND SYMBOLIK

Der Ausdruck und die Symbolik der Balladen, die in starkem Gegensatz zum Bild der „verstaubten“ Volksmusik (GR 2005) stehen, ist ein weiterer wichtiger Aspekt, der sie für Gotte Ringqvist interessant machen. Ihn beeindruckt die Tatsache, dass so direkte, brutale und giftige Texte überhaupt existieren, und dass sie trotz ihres Alters nicht abgeflacht wirken und mit Hilfe von Metaphorik verdeckte Kritik ausdrücken.

Man konnte nicht singen, dass der König einen Vogel hat, denn dann wäre man geköpft worden. Es liegt viel Symbolik darin [...] und dann sind auch die Geschichten spannend (s.o.).⁵⁹

⁵⁶ -Herre Gud!, Vad är det här? - DET HÄR använder vi (SB-F 2005)!

⁵⁷ Det fanns inga mobiltelefoner och jag blev helt ivrig på att komma hem och ringa och säga, -Jag har hittat en text som kallas för Gamen. - Nej?! Berätta! Och sen läser man upp den, och sen hör man ett fniss, då vet man, det finns en intern humor för att dom är ju väldigt konstiga och jätte, jättebrutala texter (SB-F 2005).

⁵⁸ „har gått omkring och sjungit det här (SB-F 2005)“

⁵⁹ Man kunde inte sjunga att kungen är dum i huvudet, för då blev man halshuggen. Det är mycket symbolik i den [...]. Sen är det spännande historier (GR 2005).

Diese Aussage steht im Einklang mit Åkessons Überlegungen zur Zeitlosigkeit von Balladen. Dabei geht sie davon aus, dass es nicht die Handlung an sich ist, die die ZuhörerInnen von heute fasziniert, sondern auch die Bedeutung, die zwischen den Zeilen mitschwingt, und die in der Erzählung versteckte Symbolik, die immer aktuell ist, da sie zu jedem Zeitpunkt persönlich gedeutet werden kann (2005:66f). Ein Beispiel für die persönliche Deutung und moderne Interpretation einer Ballade ist das Video zu *Herr Holger*. Darin schlägt die Band die Brücke zwischen dem Balladentext über das schlimme Ende des gierigen und betrügerischen Holger und der Hauptperson im Video, die Assoziationen zu einem Banker anregt. Während die Band mit ihren Instrumenten über einen verschneiten Friedhof wandert und Emma Hårdelin vor einem Holzkreuz stehenbleibt, sitzt eine Etage tiefer ein Mann in Anzug und Krawatte mit einem Mobiltelefon in einer Höhle (seinem Grab) am Schreibtisch. Er telefoniert ständig, kalkuliert mit Hilfe einer Rechenmaschine und als er seinen Aktenkoffer öffnet, schlagen ihm Flammen entgegen. Im Laufe des Videos beginnen immer mehr Arbeitsgeräte zu brennen und es wird deutlich, dass die Hölle, in der Herr Holger aus der Ballade nach seiner Hinrichtung gelandet ist, sich hier - nur auf moderne Art und Weise – wiederholt.⁶⁰

Während in Garmarnas Videos auch moderne Referenzen gemacht werden, wäre nach Gotte Ringqvists Ermessen die Kombination eines Textes, der aktuelle Ereignisse anspricht, aber nicht möglich: „Das Schwierige mit Volksmusik ist ja: Emma kann nicht über Bankdirektoren singen, das würde mit der Musik komisch klingen (GR 2005).“⁶¹ Ein älterer Text, der für die heutige Situation interpretiert wird, und so im Video eine aktuelle Parallele aufzeigt, ist durch zeitlose Elemente, wie in diesem Fall Gier, Selbstüberschätzung oder die Konsequenzen eines Lebensstils über den eigenen Verhältnissen, jedoch möglich.

Ringqvist ist auch der Meinung, dass „[e]s ein ziemlich großer Unterschied wäre, wenn man so etwas heute schreiben würde. Es würde grottenschlecht werden. Es ist irgendwie so, dass das Alte Legitimität schafft (GR 2005).“⁶² In diesem Punkt waren sich bei den Interviews alle Bandmitglieder einig. Sie können durch das Alter der Balladentexte blutrünstige oder bizarre Inhalte verwenden und legitimieren, denn sie gehen gleichzeitig automatisch auf Distanz. Anders als beim Transport von Ideologien durch den Rekurs auf ältere, z. B.

⁶⁰ Das Video kan auf www.garmarna.se angesehen werden und ist auch auf der CD Guds Spelemän (1996) enthalten.

⁶¹ Det svåra med folkmusik är ju, Emma kan inte sjunga om bankdirektörer, det skulle låta konstigt med musiken.

⁶² Det är en väldigt stor skillnad om man skulle skriva något sånt idag, det skulle bli asdåligt. Det är på nåt sätt det här gamla som ger legitimitet (GR 2005).

mittelalterliche Stilmittel, die Zeitlosigkeit und Richtigkeit suggerieren sollen (Redepenning 2000:109), hat das Alter der Texte für Garmarna das gegenteilige Ziel und stellt eine Art Schutz dar. Durch die zeitliche Distanz soll eine Abgrenzung entstehen, damit nicht jedes problematische Wort und jede gewalttätige Beschreibung in die Waagschale geworfen werden muss.

Dies wäre bei eigenen Liedtexten nicht so leicht möglich und führte z. B. bei der schwedischen Folkrockband *Nordman*, die moderne Texte mit ähnlicher musikalischer Ästhetik verwendete, zu Kontroversen in der schwedischen Öffentlichkeit (Lilliestam 1998:291).

Garmarnas Überlegungen schützen allerdings nur dann vor falscher Interpretation ihrer Absichten oder Unverständnis der ZuhörerInnen, wenn letztere einen Bezug zu oder Kenntnis über Balladen haben. Nach den Erfahrungen Rickard Westmans ist dies sogar innerhalb Schwedens nicht immer der Fall (2005).

Die Distanz zu Inhalten ist jedoch auch innerhalb der Band nicht absolut. So erklärte Emma Hårdelin in einem Interview für Lira, dass sie einen speziellen Balladentyp niemals verwenden würde. Darin geht es um eine junge Frau, die von ihrem Bruder und Vater erniedrigt und bestraft wird, obwohl sie nichts Böses getan hat, da sie sich diesem Thema nicht mit Humor nähern kann und ihr diese Ungerechtigkeit zu nahe geht (Lira 1998/99:17).

Die MusikerInnen wählten mit – mit Ausnahme dieser speziellen Balladentyps - außergewöhnliche Geschichten, die aus dem Rahmen fielen.

Manchmal sind sie morbid und manchmal war es Selbstzweck, Morbides zu finden, aber auch nicht immer. Es soll Raum dafür geben, sehr viel auszudrücken. Es soll Platz für die brutalste Trauer und die schönste Freude geben, etwas Schönes und Brutales, die ganze Zeit etwas Großartiges. Das ist wohl, wonach man die ganze Zeit sucht (SB-F 2005).⁶³

Wichtig ist die Ausdrucksstärke der Texte, die ebenfalls in die von Åkesson angestellte Überlegung zur Zeitlosigkeit von Balladen (2005:66f) passt. Nicht nur grauenhafte Dinge können die MusikerInnen und im Endeffekt auch die Zuhörenden ansprechen und fesseln, sondern auch ihr Gegenteil.

⁶³ Ibland är dom morbida och ibland har det varit självändamål att hitta det, men inte heller alltid. Det ska finnas utrymme för att uttrycka väldigt mycket. Det ska finnas plats för den brutalaste sorg och den vackraste glädje, nånting vackert och brutalt, nånting lite storslaget hela tiden. Det är väl vad man letar efter hela tiden (SB-F 2005).

3.4. FAZIT

Mit Ausnahme der Coverversionen von Folk och Rackare und Margareta Söderberg, versuchen Garmarna eine medialisierte Kanonbildung zu vermeiden, indem die Band bereits bearbeitetes und aufgenommenes Balladenmaterial bewusst nicht wählt und sich so von anderen MusikerInnen im schwedischen Volksmusikkontext abzugrenzen versucht. Wichtig für Garmarna ist, die Quellen nach eigenem Gutdünken auswählen und bearbeiten zu können.

Die Balladenauswahl der MusikerInnen unterscheidet sich insofern von Janssons (1999) und Åkessons (2005) Untersuchungsergebnissen, als dass sie brutalen Inhalten nicht ausweichen, sondern sie sogar oft bewusst auswählen und zum Programm machen, wovon auch der Titel des Albums *Vedergällningen/Die Vergeltung* zeugt. Die Annahme, dies könnte aufgrund der männlichen Mehrheit bei Garmarna und einem gemischten Publikum der Fall sein, erscheint allerdings etwas zu oberflächlich. Dagegen spricht, dass sich bei den Interviews jedes Bandmitglied von den groben Inhalten fasziniert zeigte. Es wirkt eher so, als ob das unerwartete Auftauchen solcher Themen in den schwedischen Volksmusiksammlungen so eine Anziehungskraft entwickelte, dass es keine Frage war, Szenen, die man sonst nur aus Horrorfilmen kannte, unter der Vielfalt an Transkriptionen auszuwählen. Begünstigt wurde die Verwendung solcher Materialien durch das Alter der Balladen, durch die sich die MusikerInnen von den Inhalten distanzieren können.

4. KONTEXTVERÄNDERUNG VON VÄNNER OCH FRÄNDER

*Zwischen roten Häuschchen mit weißen Fenstern, Elchschildern
und
düsteren Ingmar Bergman-Filmen
(vgl. EH 2005a)*

4.1. ANNA LUNDBERG-GRADYS FASSUNG

4.1.1. ZUR BALLADE

Die Ballade *Vänner och Fränder* handelt von einer jungen Frau, die von ihren Verwandten und Bekannten dazu gezwungen wird, einen sehr wohlhabenden Königssohn zu heiraten. Im Laufe der Hochzeitsfeierlichkeiten will sie aber die Ehe durch den Gang ins Ehebett nicht vollziehen, da sie den reichen Roland - wohl ihre wahre Liebe - vorzieht, und sie verschwindet von der Feier zu seinem Schiff. Dort befallen sie Gewissensbisse und sie versucht ihm mit Hilfe von Notlügen einzureden, dass sie nicht mitkommen könne. Roland durchschaut sie und letztendlich segelt sie in seinen Armen fort.

Vänner och Fränder wurde 1961 von der Volksschullehrerin Anna Lundberg-Grady (1891-1983) gesungen und von Jan Ling für das Svenskt Visarkiv aufgenommen (SVA BA 0052). Sie diente als Ausgangspunkt für spätere Bearbeitungen, die in diesem Kapitel als Beispiel für eine lineare Überlieferung mittels Tonträger untersucht werden.

Die damals 70jährige Anna Lundberg-Grady singt die Ballade mit 18 Strofen a capella ohne Vibrato und in hohem Tempo mit deutlichem Puls, dessen Fluss sie jedoch des öfteren unterbricht, um sich an den nachfolgenden Text zu erinnern oder ein Wort zu korrigieren und neu anzusetzen.

4.1.2. REZEPTION UND KONTEXT

Verglichen mit anderen europäischen Ländern kam in Schweden die organisierte Aufnahmetätigkeit erst relativ spät ins Rollen. Dies lag an geringen ökonomischen und technischen Ressourcen in Kombination mit den Annahmen der Fachleute, „wertvolle ältere Volksmusiktraditionen“ wären bereits verschwunden (Arnberg 1962:33). Die Sängerin Anna Lundberg-Grady gehörte zu jenen älteren Menschen, genauer gesagt: vor allem Frauen aus Schweden und den schwedischsprachigen Gebieten des Ostseeraumes (vor allem Finnland), die ab ca. 1940 von ForscherInnen und dem schwedischen Rundfunk aufgesucht wurden, um ihre Balladen und andere Volkslieder aufzunehmen. Diese Besuche hatten zum Ziel, die Musik für die Nachwelt zu bewahren.

Die Prognose, dass die schwedischsprachigen Balladen bald aussterben würden, hatte es bereits um 1810 gegeben, als man sich zum ersten Mal ernsthaft um eine Sammlung der Lieder bemühte. Im Jahr 1947 konstatierte die Jury eines Wettbewerbs des schwedischen Radios und der Königlichen Gustaf Adolfs-Akademie den Tod der Balladen. Man hatte dazu aufgerufen, alte Liedtexte, Texthefte, Aufzeichnungen etc. einzuschicken. Da von den über 13.000 aufgezeichneten Liedern nur wenige in die Zeit vor 1700 zurückverfolgt werden konnten und so gut wie keine „mittelalterlichen“ Balladen aus der „Volkstradition“ eingelangt waren (Olrog 1962:68), war die Überraschung umso größer, als sich in der ab 1948 vom Radio in ländlichen Gebieten systematisch verfolgten Aufnahmetätigkeit „um älteres musikalisches Traditionsmaterial einzusammeln“, Fragmente einer „mittelalterlichen Gesangstradition“ entdecken ließen (Arnberg 1962:7).

Die Rezeption dieser Primärmedialisierung⁶⁴ war widersprüchlich. Neben Enthusiasmus wurden die im Radio gesendeten ethnologisch-dokumentarischen Bestrebungen auch mit Spott und Unverständnis übersät. Der Grund dafür war, dass Volkslieder außerhalb der ländlichen Milieus bis dato als exotische Beigabe zur sogenannten Kunstmusik dienten und somit fast ausschließlich von geschulten OpernsängerInnen vorgetragen worden waren. Eine Erklärung für diese Art der Rezeption ist in den Erfolgen Richard Dybecks mit romantischen Liedarrangements von schwedischsprachigen Volksliedern in den Stockholmer Salons in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu finden, gepaart mit den nationalen und internationalen Erfolgen der Opernsängerinnen Jenny Lind und Christina Nilsson, die schwedischsprachige Volkslieder

⁶⁴ nach dem von Lundberg, Malm und Ronström verwendeten Begriff „primary mediaization“ (2003:70)

und Balladen in Opern- und Konzerthäusern heimisch machten (Ramsten 1986:140). Das Befremden von Teilen des Radiopublikums ist verständlich, da das gewohnte Opernvibrato plötzlich einem Gesangsstil - wie dem Anna Lundberg-Gradys - wich, der auf einem geraden, nasalen Klang basierte, Lautunterschiede (z. B. Konsonanten) betonte (Rosenberg 1993:12, 1994:30) und auf dramatische, emotionale Interpretationen verzichtete (Ramsten 1986:141).

In den 1960er Jahren entwickelte sich auch eine Gegenbewegung zur „Vereinnahmung“ von Volksliedern durch sogenannte Kunstmusik. Das Interesse an „genuiner, alter“ Volksmusik im ländlichen Milieu wuchs, und der nach Vorbild des färöischen Kvadtanzes um 1900 geschaffene Balladentanz (Hermansson 2008:9ff) erlebte eine Renaissance (Ramsten 1986:141), während die Fachwelt über das Überleben der „wertvollen, alten“ Balladen staunte.

Man versuchte sich von der romantischen Überhöhung der Volksmusik (z. B. in der Kunstmusik) zu befreien und nahm die MusikerInnen als herausragende ExpertInnen wahr, die durch ihr großes Wissen auch die Einsammlungsarbeit erleichterten. Der für sie verwendete Begriff „TraditionsträgerInnen“ ist allerdings zweischneidig (Bohlman 1988:72 in Rees 2001:59), da er oft an eine übertrieben romantisierende Erwartungshaltung geknüpft ist, zu der eine ländliche Umgebung und oft auch das hohe Alter der InformantInnen gehörte. Sie wurden also als StellvertreterInnen für eine ländliche, beinahe untergegangene Welt gesehen (Bohlman 1988:72 in Rees 2001:58), die man samt ihrer kulturellen Aspekte als vom Fortschritt bedroht einschätzte. In der Feldforschung wurde die Gegenwart verwendet, um in die Vergangenheit einzutauchen (Ronström & Ternhag 1994: 23f). Dies ist auch im Anschluss an die Aufnahme von *Vänner och fränder* der Fall, wenn Jan Ling die damals 70jährige Anna Lundberg-Grady zur Aufführungspraxis der Ballade befragt:

Wann wurde sie gesungen?

Ja, das war Abends, wenn die Arbeit vorbei war. Da versammelte man sich ja immer beim Feuer. Es gab ja keinen Holzherd, als ich richtig klein war. Es gab nur ein offenes Feuer, und da saßen die Männer und schnitzten mit ihren Messern: Löffel, Weidenstäbe, Weidenjoche und Kellen; alles, was gebraucht wurde. Und die Frauenzimmer saßen und kardierten Wolle und spinnen. Und Großmutter, sie war Vorsängerin und sang. Und dann fiel immer die ganze Versammlung im Chor ein, also bei „Uti rosen“(Anna Lundberg-Grady im Gespräch mit Jan Ling SVA BA 0052, 1961)⁶⁵.

⁶⁵ När sjöngs den?

Hier tut sich ein Blick in eine Vergangenheit auf, in der die Menschen auf dem Land vieles, was sie benötigten, mit den eigenen Händen schufen, eine Lebensweise, die in den 1970er Jahren wieder aufgegriffen und zum Teil verklärt wurde (siehe 4.2.2).

Ein Trend zur Historisierung und historischem, bewahrendem Interesse war nicht nur in der Forschung und Archivierung zu erkennen. Auch musikalisch konnte von Ling und Ramsten beim Stil einer Spelmanslag (Spielmannsgruppe)⁶⁶ ab den 1950er Jahren ein Trend zur Historisierung festgestellt werden, als z. B. alte Formen, wie das ausgestorbene Geigenspiel in Oktavparallelen wieder eingeführt wurde (1990).

Durch die Wiederentdeckung der Volksmusik entstand auch eine Verknüpfung verschiedener Milieus. RadiomoderatorInnen, allen voran Matts Arnberg, verließen für Musikaufnahmen die städtischen Studios und fuhren mit dem Aufnahmewagen zu den InformantInnen nach Hause. Das von Arnberg oft als intim und persönlich beschriebene Singen von Liedern, das teilweise als unvernünftig angesehen wurde, wurde manchmal nur unter der Voraussetzung fürs Radio durchgeführt, wenn nebenbei „sinnvollen“ Tätigkeiten wie Backen oder Obstputzen nachgegangen werden konnte. Auch bei den Aufnahmen von Lockrufen wurden für die RadioreporterInnen selten Ausnahmen gemacht. Wenn sie einen Lockruf aufnehmen wollten, mussten sie sich zu den Almen und Tieren begeben, denn außerhalb dieses Umfelds und ohne Funktionalität schien vielen SängerInnen diese Tätigkeit absurd (1962:38f).

Die „TraditionsträgerInnen“ bemühten sich nicht aktiv um ein Publikum, sondern wurden von außen an die ZuhörerInnen herangeführt (Ramsten 1986:146). Neben Aufnahmen bei ihnen zu Hause kam es auch vor, dass die SängerInnen in städtische Radio- und Fernsehstudios kamen, um dort zu aufzutreten. Ein weiterer wichtiger Ort für Volkslieder und Balladen wurde das Lokal Visprämen Storken, auf dessen Bühne „TraditionsträgerInnen“ und junge VolksmusiksängerInnen mit und ohne Instrumentalbegleitung auftraten (Ramsten 1986:140).

Als Resultat der Aufnahmetätigkeit entstanden u.a. 1958 sechs Radiosendungen mit „mittelalterlichen“ Balladen und 1962 eine LP-Sammlung mit dem Titel *Den medeltida*

Ja, det var på kvällarna när arbetet var slut, då samlas man ju alltid vid elden. Det fanns ju inte kokspisel när jag var riktigt liten, det var bara en öppen brasspisel och där satt karlarna och slöjda med sina knivar: skedar, sälgpinnar, sälglöcker, och slevar allt vad som behövdes. Och fruntimmerna satt och karda´ ull och spann. Och farmor hon var försångerska och sjöng, och så föll alltid hela församlingen med in i kören, alltså ”uti rosen”.

⁶⁶ Bei diesen in den 1940ern gegründeten Vereinigungen wurde die davor hauptsächlich solistische Instrumentalmusik in Gruppen gespielt (Jersild 1976:53).

balladen/Die mittelalterliche Ballade, die aus drei Schallplatten mit sogenannten Traditionsaufnahmen und einer mit Rekonstruktionsversuchen und einigen zentralen Balladentypen besteht (Arnberg 1962:7). Auf einer weiteren LP-Ausgabe des schwedischen Radios *Visor från södra Lappland/Lieder aus dem südlichen Lappland* (SRLP1416) ist *Vänner och fränder* zu finden, allerdings gesungen von Anna Lundberg-Grady's Schwester Allida Grönlund.

Durch die LP-Veröffentlichungen des Radios entstanden zum ersten Mal Tonträgeraufnahmen von nicht klassisch geschulten MusikerInnen. Sie sorgten für Aufmerksamkeit im In- und Ausland, da man plötzlich eine schwedischsprachige Sammlung in Händen hielt, die den gerade beliebten amerikanischen und englischen Balladen das Wasser reichen konnte (Ramsten 1986:140).

Neben der dokumentarischen Aufnahmetätigkeit entstand in den 1960ern auch ein Trend im schwedischen Jazz, Einflüsse aus der Volksmusik zu verwenden, an die man meist durch Transkriptionen und Aufnahmen aus Archiven und ohne direkten Kontakt zu den InformantInnen gelangt war. Bei einem Stück, das auf Initiative des schwedischen Radios und des Svenskt Visarkiv entstand, wurde die Originalaufnahme eines Liedes als Einleitung eines Jazzarrangements verwendet, womit man die Technik des Samplings vorweggenommen hatte (Lundberg & Ternhag 1996:160f), was als Anfang eines medialisierten Weiterbearbeitungsprozesses⁶⁷ gesehen werden kann.

4.2. FOLK OCH RACKARES FASSUNG

4.2.1.ZUR BALLADE

Im Jahr 1978, also 17 Jahre nach der Aufnahme mit Anna Lundberg-Grady erschien auf dem Album *Rackarspel/Rackerspiel* der schwedisch-norwegischen Band Folk och Rackare eine „freie Bearbeitung“ (Beiheft zu YTF 50241) der Ballade mit Instrumentalbegleitung. Die MusikerInnen wiesen im Beiheft auf ihre Quellen hin, in diesem Fall darauf, dass ihre Vorlage im Svenskt Visarkiv zu finden sei. Sie wollten damit andere ermutigen, es ihnen gleich zu tun

⁶⁷ „mediaizational reworking“ nach Lundberg, Malm, Ronström (2003:71)

und unter dem Motto „Nimm nichts weg, sondern füge lieber hinzu... (1976)“⁶⁸ spielerisch mit schwedischer Volksmusik zu arbeiten und verschiedene Elemente wie ein Puzzle zusammenzusetzen.

Neben einer Textkürzung von 18 auf 15 Strophen kam es auch zu einigen inhaltlichen Veränderung des Textes. Die relevanteste dabei war „Dir wollen wir einen Königssohn zum Mann geben; Und er hat mehr Gold als der *kleine* Roland Land hat.“⁶⁹ Anna Lundberg-Gradys *rika Roland/reicher Roland* wurde zum *lille Roland/kleinen Roland*. Dabei handelte es sich um ein Adjektiv, das laut Beitz zu Folk och Rackares Ballade *Liten Kersti stalldräng/Klein Kersti Stalljunge* (1974) als Bezeichnung für Menschen mit niederem sozialen Status diente. Diese Veränderung kann vor dem Hintergrund alternativer Strömungen der 1970er (siehe 4.2.2.) als eine Hervorhebung der hierarchischen Unterschiede zwischen Herrschenden (in diesem Fall des Königssohnes) und „normalen“ Menschen (dem Seemann) gesehen werden. Dem Balladentext geht auch eine Erklärung voraus, der sich mit der Rolle der Frau in früheren Zeiten und der damaligen Bedeutung der Ehe auseinandersetzt, was ebenfalls im Zusammenhang mit den linken Bewegungen und dem Streben nach Gleichberechtigung und dem Feminismus als politische Aussage gelesen werden kann.

Darüber hinaus wird im Begleittext auf ihre Verkürzung von Anna Lundberg-Gradys Variante aufmerksam gemacht, die zeigen, dass der jungen Frau bei ihrer Flucht Zweifel kommen, ob es richtig sei, ihren Gefühlen und nicht ihren Pflichten zu folgen. Sie tischt Roland die Lüge auf, sie sei verheiratet und habe Kinder, um die sie sich zu Hause kümmern müsse. Roland glaubt ihr nicht: ”Ich sehe, ich sehe an deinen weißen kleinen Fingern, dass der Hochzeitsring nicht vor gestern an ihnen gesteckt hat... Ich sehe, ich sehe an deinen schneeweißen Brüsten, dass sie keine Kleinkinder getröstet haben (1978, YTF 50241).“⁷⁰ Dadurch geben sie der verkürzten Aufnahme zumindest auf dem Papier eine weitere Dimension, nämlich die des Gewissenskonfliktes der Braut, oder wie es Folk och Rackare ausdrücken: „Die Lüge der Frau über Ehe und Kinder fassen wir als ein Ausdruck für jenen Kampf auf, der in ihr vorgeht – der Wille, ihren Gefühlen zu folgen oder die Pflicht, das vorgegebene Leben zu leben, das andere für sie gewählt haben (s.o.).“⁷¹ Sie schwankt zwischen dem Druck der gesellschaftlichen Erwartungen und den eigenen Wünschen,

⁶⁸ Tag intet ifrån men lägg hellre till...

⁶⁹ Dej vill vi giva en kungason till man; Och han har mera guld än *lille* Roland haver land.“

⁷⁰ ”Jag ser, jag ser på dina vita fingrar små, att vigselring ej suttit på dem förrän i går... Jag ser, jag ser på dina snövita bröst, att de ej har varit någon småbarnatröst...”

⁷¹ Kvinnans lögn om äktenskap och barn uppfattar vi som ett uttryck för den kamp som pågår inom henne – viljan att följa sina känslor eller plikten att leva det utstakade liv andra valt åt henne.

während sich es sich bei der Ehe um eine „ökonomische Entscheidung (s.o.)“ handelt.

Der freie Umgang mit dem Text ist in diesem Fall weniger radikal als bei anderen Bearbeitungen Folk och Rackares. Die Melodie wird ebenfalls erwähnt, dabei wird das vermutete hohe Alter und ihre Exotik hervorgehoben: „Der Melodietyp ist ungewöhnlich. Wir finden, er klingt ziemlich orientalisches. Man hat die Melodie angeblich bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgt (1978)“.⁷²

Vom einstimmigen Lied ausgehend entwickelten Folk och Rackare, die auf ihren LPs neben Gesang auch Gitarren, Maultrommel, diverse Schlaginstrumente, Hardingfele (norwegische Bordungeige), Geige, Mandoline, Streichpsalterium, Krummhorn, Bass, Ziehharmonika und Oboe verwendeten, ein musikalisch sehr abwechslungsreiches Stück mit ein- und mehrstimmigem Gesang, Variation der Instrumente, vielschichtiger, variierender Begleitung bei jeder Strophe, die meist auf kleinen, sich wiederholenden Motiven und Liegetönen aufbaut und einem Zwischenspiel mit einem an britischen und amerikanischen Folk bzw. Folk Rock erinnernden Geigensolo als Hauptstimme.

4.2.2. REZEPTION UND KONTEXT

Nach der Wiederentdeckung der „traditionellen“ Volksmusik entstand in den 1970ern ein regelrechter Volksmusikboom, die sogenannte Folkmusikvågen (Volksmusikwelle), die sich als roter Faden durch die von Hippie- und Friedensbewegung beeinflussten linksorientierten schwedischen Bewegungen zog. Die Wiederentdeckung der schwedischen Volksmusik ab Ende der 1940er Jahre schuf eine ideologische Ausgangsbasis als Alternative zur kommerziellen, vor allem amerikanischen Musik, die schwedisches Kulturerbe zu „erdrücken drohte (Helander 1999:1)“, aber auch zur sogenannten Hochkultur (Ramsten 1986:141).

Rander unterscheidet ideologisch zwischen alternativen und progressiven Gruppierungen, wobei Erstere eine Alternative zur Kommerzkultur kreieren wollten, während Letztere versuchten, für alternative Ziele auch eine kulturpolitische Mehrheit zu erringen (Rander 1975-123f in Lilliestam 1998:108). Ein Beispiel dafür war das vom schwedischen Reichstag festgelegte kulturpolitische Ziel, die negativen Auswirkungen des Kommerzes zu

⁷² Meloditypen är ovanlig. Vi tycker den låter väldigt österländsk. Man lär ha spårat melodin tillbaka till 1200-talet.

bekämpfen (Lilliestam 1998:110).

Während der 1970er Jahre fand auch eine Besinnung auf eine ursprüngliche Lebensweise statt, die junge StädterInnen zurück aufs Land zog um im Einklang mit der Natur zu leben, die auch Gröna Vågen (grüne Welle) genannt wird. Identitätsstiftend war die Berufung auf eine kollektive, schwedische Tradition (Helander 1999:22). Der Auslöser für die Beschäftigung mit einheimischer Musik kam dabei interessanterweise größtenteils von außen, z. B. über irländische, griechische, indische Musik (Ramsten 1986:141) und dem aufstrebenden amerikanischen Folk Rock mit VertreterInnen wie Bob Dylan, Joan Baez und Woody Guthrie, dessen Einfluss aber vor allem katalysiert über die Musik auf den britischen Inseln nach Skandinavien gelangte (Häggman 2001:184). Der Trend zur schwedischen Volksmusik hatte also auch Wurzeln in den musikalischen Entwicklungen jenes Landes, dessen Kulturimperialismus als Bedrohung empfunden wurde.

Das wachsende Interesse an schwedischer Volksmusik führte dazu, dass Volksmusikurse entstanden, sich Spelmanslag (Spielmannsgruppen) stark vergrößerten und neue entstanden, Instrumentenbaukurse für Nyckelharpor und andere Instrumente angeboten wurden (Ramsten 1989:37). Nach dem Motto „alle können spielen“ sollten alle, die Instrumente spielen wollten, es unabhängig von ihren Vorkenntnissen und ihrem Können tun, was an das DIY-Prinzip im Punk erinnert. Gleichzeitig kämpfte man auch um die Erhaltung der schwedischen „Musikdialekte“, also lokaler stilistischer Unterschiede (Helander 1999:1). Der Bezug zur Tradition stellte sich als zweiseitig heraus:

The dilemma with which this largely leftist movement had to grapple was that, then as now, the cultural currency tied to folk music was also bound to its past, to tradition – in short, to all its conservative ideological baggage. A secondary and related problem was the need to maintain respect for tradition bearers while questioning those institutions that had historically supported them (Kaminsky 2005:57).

Neben bewahrenden Tendenzen, wie der erneuten Betonung der lokalen Spieldialekte und einem archaischen Spielstil, wurde der experimentelle Trend, der sich im Jazz entwickelt hatte, auch in anderen Stilrichtungen fortgesetzt. Ein Beispiel dafür war z. B. die – ebenfalls durch das schwedische Radio initiierte - Kooperation zwischen der Popband Contact und der Volksmusikgruppe Skäggmanslaget, zu der auch Emma Härdelins Vater gehörte (Lundberg & Ternhag 1996:162f). Es entstand auch ein schwedischer Folkrockzweig, zu denen Lilliestam

u. a. Folk och Rackare, Kebnekaise, Arbete och Fritid (Arbeit und Freizeit), Träd Gräs och Stenar (Bäume Gras und Steine) zählt, die neben schwedischer und norwegischer auch Einflüsse aus amerikanischer, bulgarischer, türkischer oder litauischer Volksmusik verwendeten (1998:284f). So kam es einerseits zu einer Lokalisierung, bei der teilweise die medialisierten „Traditionsaufnahmen“ live gespielt und somit rückgeführt wurden,⁷³ gleichzeitig entstanden auch neue Aufnahmen, die verschiedene, internationale Stile vereinten.

Neben dem Begriff Folk Rock wurde ab den 1970er Jahren die von den MusikerInnen verwendete emische Bezeichnung *FUP* verwendet, die entweder für *Folkmusik under påverkan/Volksmusik unter Einfluss* (Lilliestam 1998:286) oder *Folkmusik utan polis/Volksmusik ohne Polizei* (Ronström 2001:56f) steht und den Konflikt beschreibt, der sich zwischen bewahrenden und modernisierenden Kräften manifestierte.

In Bezug auf das Singen von Balladen, die seit den 1970ern eine besondere Rolle in der modernen schwedischen Volksmusik spielen (Åkesson 2005:63), nennt Ramsten in diesem Jahrzehnt drei musikalische Annäherungsarten:

1.Reproducerade/reproduzierend: Man versucht den Gesang älterer „TraditionsträgerInnen“ zu imitieren.

2.Återupplivande/wiederbelebend: ältere Aufzeichnungen werden mit Hilfe historischer oder aktueller musikalischer Praktiken neu interpretiert, wie z.B. die (nicht vollständig belegte) Funktion der Ballade als Tanz nach Vorbild des färöischen Kvadtanzes oder eine Begleitung mit historischen Instrumenten. Dabei ist historische Korrektheit kein Muss, solange die musikalische Idee funktioniert.

3.Förnyande/erneuernd: Durch die Synthese mit zeitgenössischen musikalischen Stilmitteln, wie z. B. aus Blues, Country & Western oder indischem Raga entsteht eine freiere Interpretation, die ungeübten Ohren die langen erzählenden Lieder mit Hilfe bekannter und abwechslungsreicher Instrumenten- und Klangkombinationen näher bringt.

⁷³ Lundberg, Malm und Ronström nennen den Prozess „demediaization“(2003:73)

Zur letzten Kategorie zählt sie auch Folk och Rackare bzw. ihre Vorgängerband, benannt nach den GründerInnen Ulf & Carin (1986:146), die ihre Arbeitsweise und Volksmusik für sich selbst folgendermaßen definieren:

Wir verwenden alte Lieder, die sich im Lauf der Zeit verändert haben. Genau, wie wir sie verändern – beeinflusst von der Musik unserer Zeit. Wir werden nicht von irgendeiner Sehnsucht nach einer Welt getrieben, die nicht mehr existiert. Wir finden, dass die Musik Kraft und Energie hat, und dass die Texte auch heute viel aussagen. Sie beinhalten Aufmüpfigkeit, Humor, Freude, Poesie – alles zusammen wichtige Bestandteile in einer lebendigen Kultur. Es geht ja um Menschen. Um uns.

Hier habt ihr also eine Sammlung alter neuer Lieder, mit denen wir viel Spaß hatten. Verwendet sie! Spielt mit ihnen! Baut weiter (Beiheft 1976, YTF-50240)!⁷⁴

Mit dieser Definition wird das Bild einer unveränderlichen mündlichen Tradition und Tradierung gebrochen.

4.3. GARMARNAS FASSUNG

4.3.1. ZUR BALLADE

Garmarnas Aufnahme von *Vänner och fränder*, eine Coverversion von *Folk och Rackare*, erschien 1996 auf dem Album *Guds spelemän*. Vor allem der Vokalpart erinnert stark an die Version von 1978, der jedoch chronologisch anders eingesetzt wird. Die mehrstimmige erste Strophe wird a capella an den Anfang gestellt. Danach kommt im Gegensatz zu Folk och Rackares Version suggestives, an Industrial erinnerndes (Eriksson 1997:43) Schlagwerk hinzu, darüber hinaus auch Gitarre, Samples, Geigen, Bass und Vevlira,

⁷⁴Vi använder oss av gamla låtar som förändrats under tidernas lopp. Precis som vi förändrar dom – påverkade av vår tids musik. Vi drivs inte av nån längtan tillbaka till en värld som inte längre existerar. Vi tycker att musiken har kraft och nerv och att texterna säger mycket även idag. De innehåller upproriskhet, humor, glädje, poesi – alltihop viktiga ingredienser i en levande kultur. Det handlar ju om människor. Om oss. Här har ni nu en samling nya gamla låtar som vi haft mycket roligt med. Använd dom! Lek med dom! Bygg vidare! (1976, YTF-50240)

die teilweise verzerrt zu einem intensiven Klangteppich verwoben und dann wieder reduziert werden. Bei einem mit Bordun unterlegten Zwischenspiel verwendet Emma Hårdelin die Lockruftechnik Kulning, die ebenfalls verzerrt wird.

Auch hier wird der relativ lange Text durch instrumentale Variation, Steigerung, Reduktion und Änderung der Klangfarbe gestaltet, die im Gegensatz zu Folk och Rackares Version auch durch technische Hilfsmittel wie Verzerrung oder Samples herbeigeführt wird, die zu noch stärkeren Effekten führen. An der Anzahl der Strophen wurde nichts geändert, was durch die bereits medialisierte Form erklärt werden kann, da bereits *Folk och Rackare* Kürzungen vorgenommen hatten um einer Zielgruppe gerecht zu werden, die durch Populärmusik an andere Liedformate gewöhnt war.

Zu *Vänner och fränder* existiert ein von Kristofer Lönnå gedrehtes Video (zu sehen auf www.garmarna.se). Die einzigen Mitwirkenden sind die MusikerInnen, wobei Emma Hårdelin im Fokus steht. Vor einem roten Hintergrund sind die auf ihren Instrumenten spielenden männlichen Bandmitglieder als dunkle Schemen zu sehen, nur Emma Hårdelins Gesicht, das oft in Großaufnahme zu sehen ist, hebt sich von der rot-schwarzen Farbgebung ab. Ihr distanzierter, ernster Ausdruck, mit dem sie die Geschichte der jungen Frau erzählt, wird erst gebrochen, als das Stück aus ist und sie gefolgt von den anderen Bandmitgliedern mit einem Lächeln die Szenerie verlässt.

4.3.2.REZEPTION UND KONTEXT

Im Vergleich zum Volksmusikenthusiasmus der 1970er Jahre war das Volksmusikmilieu der 90er Jahre professionalisierter. In den 1980er Jahren war das breite Volksmusikinteresse abgekühlt, es wurden aber an Hoch- und Musikhochschulen eigene Kurse und Ausbildungen gestartet, durch die immer mehr Volksmusiker – und auch Volksmusikerinnen – ein hohes musikalisches Niveau erreichten (Helander 1999:1f). Dadurch entstand in den 1990er Jahren für VolksmusikerInnen eine neue professionelle Identität (ebd. S.22). Dieser Entwicklung wurde von bewahrenden Gruppierungen auch mit einiger Vorsicht begegnet, da man durch Verschulung und Akademisierung erneut die Tradition in Gefahr sah oder wertfrei eine Veränderung der Volksmusiklandschaft vorhersagte (Lundberg u. a. 2003:165f).

Auf Tradierung und Kanonisierung hatten auch Veränderung bei den Tonträgern einen

Einfluss. In Schweden wurden erst 1991 mehr CDs als Schallplatten verkauft. Durch diese technologisch begründete Veränderung des Konsumverhaltens entstand während der 1990er Jahre ein musikalischer Retrotrend. Es hatte vermutlich niemals zuvor einen so guten Zugang zur Musik älterer Zeiten – unabhängig des Genres – gegeben, da Schallplatten als CD-Sammelboxen neu aufgelegt und für sie ausführliche Booklets immer üblicher wurden (Lilliestam 1998:120).

Für den Volksmusikkanon spielte dabei vor allem die Neuauflage der dokumentarischen LPs des schwedischen Radios auf CD eine wichtige Rolle. Sie erschienen ergänzt mit bis dahin unveröffentlichtem Material bei Caprice unter dem Titel MUSICA SVECIAE in Kooperation mit dem Svenskt Visarkiv und der Königlichen Musikakademie und geben einen guten Einblick in verschiedene Volksmusikstile, Instrumentaltraditionen, Liedstile und das Repertoire von „TraditionsträgerInnen“ (www.visarkiv.se/publikationer-tabell_inline.htm).

Das Bild der Traditionsträgerin als alte Dame, wie z.B. Anna Lundberg-Grady eine war, ist auch während Garmarnas Ära noch aktuell. Junge MusikerInnen finden dieses Label allerdings für sich selbst wegen seiner „verstaubten“ Konnotation nicht unproblematisch, wie Emma Härdelin auf die Frage, ob sie sich durch die Vermittlung von Balladen und Volksliedern selbst als Traditionsträgerin sieht, erklärt:

Ja, also das ist schwierig. Ja, aber auf gewisse Art, ich bin eine Traditionsvermittlerin. Denn Traditionsträgerin, das bin ich ja irgendwie auch, aber das zu sagen kommt mir etwas zu stark vor, denn es sind ja diese – ALTEN, die Traditionsträger sind [Lachen]. Aber gewiss, irgendwie hast du ja auch Recht, wir sind es doch irgendwie. Wir, die sie aus dem Archiv herausholen und sie wieder unter dem Publikum verbreiten. Aber vielleicht würde ich mich trotzdem als Traditionsvermittlerin bezeichnen (EH 2005b).⁷⁵

Lundberg und Ternhag beobachten in erneuernder schwedischer Volksmusik zwei stilistische Trends: kammarfolkmusik/Kammervolksmusik, eine ruhigere Form des Zusammenspiels mit raffiniertem Arrangement, ausgefeilter Mehrstimmigkeit und komplexen Rhythmisierungen, zu der z. B. Väsen oder Emma Härdelins Trio Triakel gerechnet werden können, und Bordunrock. Bei letzterer Richtung, zu der neben Garmarna auch Hedningarna und Hoven Droven gehören, werden Instrumente verstärkt, die sich aus konventionellen

⁷⁵ Ja, det är ju svårt. Ja, men på ett sätt, jag är en traditionsförmedlare. För traditionsbärare, det är jag ju på sätt och vis också, men det känns lite för starkt att säga, för det är ju dom här - GAMLA, som är traditionsbärare (skratt). Men visst, på sätt och vis så har du ju rätt i, det är vi ju nånstans vi som tar ut dom från arkivet och sprider ut dom till publiken igen. Men kanske jag ändå skulle kalla mig för traditionsförmedlare.

Rock- und (vor allem historischen) Borduninstrumenten aus dem Volksmusikkontext zusammensetzen (1996:166f). Emma Hårdelin illustriert die zwei musikalischen Trends mit Hilfe von Schwedenklischees, indem sie Garmarna mit den düsteren Filmen Ingmar Bergmans und Triakel mit den typischen roten Häuschen mit weißen Fenstern und Elchschildern vergleicht (in Åkesson 2008:206).

Schwedens erfolgreichste Folkrockband der 1990er Jahre war Nordman, bestehend aus dem kahlgeschorenen Rocksänger Håkan Hemlin und dem riksspelman/Reichsspielmann auf der Nyckelharpa Mats Wester, die u. a. von Musikern der Kammervolksmusikgruppe Väsen begleitet wurden. Sie erreichte im ca. neun Millionen EinwohnerInnen zählenden Schweden Auflagen von über 400.000 Stück pro Album (Lilliestam 1998:290). Dieser unerwartete Erfolg kam zu einer Zeit, als es in der schwedischen Neonazi-Szene brodelte (SB-F 2005). Aufgrund ihrer Texte und Symbolik entstanden - für die Musiker von Nordman unerwartete - Kontroversen. Sie sahen sich mit dem Vorwurf konfrontiert, aus nationalistischen Symbolen Profit zu schlagen (Lundberg 2002)⁷⁶ und ihr Song *Vandraren* (Der Wanderer) landete als einer von mehreren anerkannten „Nationalliedern oder schwedischen Hymnen“ auf einem Sampler der rechtsextremen Band Ultima Thule (Sjödén in Lira 1996/1). Auch Garmarna und Hedningarna sahen sich mit Assoziationen ihrer Musik und ihres Bandnamens zum Rechtsextremismus konfrontiert (Lira 1996/1⁷⁷). Garmarnas MusikerInnen entdeckten u. a. mit Unbehagen, dass ein amerikanischer Neonazi Konzertfotos der Band auf seiner Homepage veröffentlicht hatte (RW 2005) oder dass eine ihrer CDs über die Homepage einer ultranationalistischen Partei als „gute schwedische“ Musik vertrieben wurde, was juristisch nicht zu verhindern war (MH 2005, siehe auch 6.1.2.).

Das Neue an Bands wie Garmarna oder Hedningarna war, dass sie sowohl im Volksmusikumfeld auftraten, als auch in Rockclubs und außerhalb Skandinaviens (vor allem in Deutschland und den USA) eine Marktnische ausfüllten. Überraschend kam für die MusikerInnen ihre Rezeption in Gothic- und Hardrockkreisen vor allem in Deutschland (MH

⁷⁶ Auch im Vorfeld der nationalen Songcontestauswahl 2008 musste Nordman Kritik einstecken. Die Band wurde von in Frauenhäusern Arbeitenden beschuldigt, durch die Ästhetik der Bühnenshow Frauen zu kränken. Grund dafür war vor allem der Plan, den Song „I lågornas sken/Im Schein der Flammen“, der von den Hexenverbrennung im 17. Jahrhundert handelt, mit einer Tänzerin szenisch darzustellen (www.aftonbladet.se/nojesbladet/melodifestivalen2008/article1721008.ab).

⁷⁷ Namen wie Hedningarna, auf Deutsch „Die Heiden“ und auch der mythologische Name Garmarna sind in der deutschen Musikszene nicht unproblematisch, da viele rechte und rechtsextreme Bands Anlehnungen an die nordische Mythologie oder nicht christliche Religionen oder Ideologien verwenden. (vgl. Dittmann 2001, www.bpb.de/themen/EG5I75,4,0,Vereinnahmung_germanischer_Mythologie_im_rezenten_Rechtsextremismus_%96_Sprache_und_Symbolik.html)

2005, siehe auch 4.4.2), während ihnen die Zielgruppe der World Music-Interessierten aufgrund ihrer Volksmusikinfluenzen logisch erschien. Mats Hammerman, der Chef von Garmarnas Plattenfirma, vermutet, dass es sich das wachsende Interesse an Mittelaltertrends und *World Music* der Band einen zusätzlichen Auftrieb gab (MH 2005), da das Publikum offener neuen Stilen gegenüber war.

Der Begriff *World Music* wurde als wenig aussagekräftige, rein kommerzielle Schublade für zu viele Stile, Genres und Synthesen kritisiert und in Zusammenhang mit der Ausbeutung von MusikerInnen gebracht (vgl. Byrne 1999, Tiderman 2002:22f). Er bildete aber gerade für Bands wie Garmarna, die mit musikalischen Synthesen arbeiten, eine international wichtige Vermarktungskategorie, da hier weder von reinem Rock, noch von schwedischer Volksmusik gesprochen werden kann, während der Begriff Folk Rock oft mit englischsprachiger Musik assoziiert wird. Auch der Chef von Garmarnas Plattenfirma sah sich gezwungen, für die Vermarktung der Band außerhalb Schwedens fallweise auf die Klassifizierung *World Music* zurückzugreifen, wobei die Problematik und die Wichtigkeit der Etikettierung durch den Internetvertrieb, vor allem durch die Entstehung von Musikverkauf durch Downloads, in den letzten Jahren eine neue Dimension erreichte (MH 2005). Die internationale Reichweite ist nicht zuletzt auf Webseiten der Band zu erkennen, wo neben schwedischen auch Postings von Fans aus z.B. Mexiko, Deutschland oder Israel zu lesen sind. Es hatte möglicherweise auch mit diesem innerschwedischen und internationalen Interesse an modernisierter Volksmusik zu tun, dass Garmarna in das Finale der schwedischen Vorausscheidung für den *Eurovision Song Contest* gelangten bzw. dass man überhaupt an sie herantrat und sie zu einer Teilnahme bewegte.

Die Internationalisierung der schwedischen Musik war auch an den marktwirtschaftlichen Entwicklungen zu erkennen. 1992 hielten nur fünf große Plattenfirmen einen Marktanteil von 85%. Diese Global Players hatten während der 80er Jahre viele kleinere Firmen aufgekauft, während andere aufgelassen wurden. Massproduktion, Garmarnas Label, wurde für Punk und somit ideologisch als Gegengewicht zur internationalen Musikindustrie gegründet. Durch eine Krise wurde es Teil eines kleineren multinationalen Konzerns, wenn auch des größten in schwedischem Besitz, nämlich der MNW Records Group (Lilliestam 1998:123ff), mit dessen Netzwerk die Distribution von Garmarnas Musik geografisch noch ausgeweitet wurde.

Durch die Weiterentwicklung der Tontechnik und des Equipments ergaben sich für die

Volksmusikbearbeitung neue Wege. Die technische Ausrüstung wurde vereinfacht und leichter erschwinglich. „Klangbilder, die früher nur in einem Studio kreiert werden konnten, können jetzt mit moderner Technik sogar auf einer Bühne wiedergegeben werden (Lilliestam 1998:121)“.⁷⁸ Nicht nur die Technologisierung im Musiksektor, sondern auch der Einfluss des Internets spielten eine große Rolle für die Verfügbarkeit und die Zugänglichkeit von musikalischen Quellen und Praktiken. Die Kontrolle über historische Quellen verlagerte sich von den Intellektuellen hin zu den Interessierten. Handschriften aus dem Mittelalter waren nicht nur in Archiven für einen beschränkten Kreis von ExpertInnen zugänglich, die u. a. der Transkription älterer Notationen kundig waren, sondern auch übers Internet in sofort verwertbarer - sprich: oft hörbarer - Form verfügbar, wo auch neue Interpretationen veröffentlicht werden konnten (Lundberg, Malm, Ronström 2003:322f). Dadurch hatten nicht nur jene, die nach einer historisch korrekten Aufführungspraxis strebten ein Forum, sondern auch die, deren Hauptinteresse nicht der Wissenschaftlichkeit sondern der Experimentierfreude galt. So konstatierte die damalige Leiterin des Svenskt Visarkiv, Märta Ramsten, dass sich immer mehr Jugendliche mit „gepiekten Augenbrauen“ in Archiv zu sehen sein, um die Bücher mit „mittelalterlichen“ Balladen zu durchstöbern (Sjödén in Lira 1996/1). Diese Verschiebung weg von historischen Ansprüchen gilt nicht nur für Garmarna. Ternhag beschreibt die Entwicklung im schwedischen Folk Rock der 1990er Jahre als einen Stilmix, der neuen Einflüssen gegenüber offen ist und ohne ideologische Begrenzungen funktioniert (Ternhag 18.2.1998, Helander 1999:22).

Parallel zum musikalischen Interesse an älterer oder älter klingender Volksmusik, das sich von 1994 auf 1995 u. a. in einer Verkaufssteigerung von 30 % bei Maultrommeln äußerte, wuchs auch die Faszination am historischen, vor allem mittelalterlichen Leben und Erleben, das sich durch eine wachsende Anzahl an Mittelaltermärkten, Festivals, Rollenspielvereinen oder SipperInnen⁷⁹. belegen lässt. SVEROK, der schwedische Rollen- und Konfliktspielverbund, wuchs von ca. 3.000 Mitglieder 1989 auf 25.000 im Jahr 1996, davon waren 92 % unter 25 Jahren (Sjödén in Lira 1996/1). Die Mittelalterwoche in Visby wurde in der zweiten Hälfte der 1990er von bis zu 100.000 Personen besucht (Lundberg u. a. 2003:321ff). Der Begriff „Mittelaltermusik“ erfuhr unter den MittelalterenthusiastInnen,

⁷⁸ „Ljudbilder som förr bara kunde skapas i en studio kan med modern teknik återges även på en scen.“

⁷⁹ Hierbei handelt es sich um auf Schwedisch „lajvare“ genannte Gruppen, die für ein paar Tage aus dem Alltag ausbrechen und ein historisches Leben nachstellen, bei dem alle eine Rolle zugewiesen bekommen und Nahrung, Unterkunft, Kleidung etc. im Sinne einer authentischen mittelalterlichen Reproduktion selbst gejagt/gesammelt/gebaut/hergestellt oder genäht werden.

denen ein Didjeridoo genauso recht war wie ein Dudelsack, solange die Atmosphäre stimmte (Sjödén Lira 1996/1) wie schon am Beispiel der „mittelalterlichen“ Balladen erwähnt, eine relativ großzügige Auslegung, während z. B. die Kleidung strenger reguliert ist.

4.4. IN EXTREMOS FASSUNG

4.4.1. ZUR BALLADE

Die Version der deutschen Band In extremos heißt *Vänner och frände* und besitzt ein „r“ weniger im Titel, was die *Verwandten* ins Singular setzt. Das Stück beginnt mit einem lyrischen Nyckelharpavorspiel in langsamen Tempo, bei dem die Melodie mit Bordun wiedergegeben wird. Dann werden, eingeleitet durch einen Basston, die Lautstärke und das Tempo stark erhöht und harte Gitarren, Schlagzeug und rauher Gesang - ohne Melismen wie bei Emma Hårdelin - setzen ein, wodurch der Eindruck eines Heavy Metal-Stückes entsteht, das mit historischen Instrumenten begleitet wird. Das Stück wird auf Schwedisch mit deutschem Akzent gesungen und besteht aus sechs Strophen, wobei die Ballade endet, als die junge Frau zum Meeresufer läuft, also bevor sie mit Roland vereint ist. Die endgültige Entscheidung und der Ausgang für die junge Frau bleibt in dieser Fassung ungewiss.

Nach den Aufnahmen von 1999 gaben In extremo 2006 das Jubiläumsalbum *Kein Blick zurück* heraus, auf dem ebenfalls eine Version von *Vänner och frände* zu hören ist.

4.4.2. REZEPTION UND KONTEXT

Für die Version der deutschen Band In extremo von 1999 gelten aufgrund der fortschreitenden Globalisierung ähnliche kontextuelle Voraussetzungen für die ständig wachsende Verfügbarkeit von Musik und Informationen übers Internet, die technischen Bedingungen für Aufnahmen und ein gesteigertes historisches und Mittelalterinteresse. Auch *World Music* ist als globales Phänomen zu verstehen. Der größte Unterschied ist der nationale, der mit einer anderen Sprache und einer anderen Volksmusik verbunden ist, was wiederum Garmarnas Musik als fremd und exotisch erscheinen lässt. In einer globalisierten Welt ist

diese Coverversion durch eine deutsche Band nicht verwunderlich, zumal Garmarna sehr oft in Deutschland auf Tour war (www.garmarna.se

In extremo spielte anfangs auf Mittelaltermärkten, bis die Bandmitglieder mit dem Verstärken der Instrumente zu experimentierten begannen. Das Repertoire besteht aus Bearbeitungen von Liedern aus dem Mittelalter, wie z. B. dem Palästinalied von Walther von der Vogelweide, das mittlerweile nicht unerwartet zu einem „neuen Hit“ von Bands auf Mittelaltermärkten geworden ist (Lug 2001:172) und Neukompositionen, die ebenfalls mittelalterliches und selbstgeschriebenes Klangmaterial mit Heavy Metal-Stil vermischen. Die überlieferten Stücke stammen ebenso aus unterschiedlichen Ländern, wie die Instrumente. Beispiele dafür sind die Djembe, die schwedische Nyckelharpa, Säckpipa oder die irische Harfe (www.inextremo.de).

Bei In extremo handelt es sich um eine Crossover-Band, die sich musikalisch zwischen Mittelalter-, Metal- und Gothic Rock bewegt (Platz 2004:278). Diese Musikstile sind neben Gothic Metal, Dark Wave, Neo-Folk, Industrial, Gothic Metal und Electronic EBM, Electro Music ebenfalls in der musikalisch weitläufigen Gothicszene verankert, einer in den 1980er Jahren entstandenen Splitterszene der englischen Punkbewegung, zu deren Ästhetik hauptsächlich schwarze Kleidung, oft in historischem Stil, gehört (Jerrentrup 2000:27ff).

Im Gegensatz zu Garmarna inszeniert sich In extremo mit ans Mittelalter angelehnter Kleidung kombiniert mit Nieten und schwarzem Leder, und unterhält das Publikum in großen Konzerthallen neben Musik auch mit Feuershows.

Untersucht man die stilistischen Merkmale der Musik der Gothicszene genauer, scheint ein reges Interesse an Garmarnas Balladen und deren Coverversionen nicht überraschend. Jerrentrup nennt zum Beispiel Songinhalte, die übernatürliche Wesen, Bilder und Kräfte, Morbidität, heidnische Bräuche oder die dunkle Seite des Christentums beinhalten. Die Sprache ist oft gehoben, manchmal literarisch und es werden auch Texte des europäischen Mittelalters verwendet. Musikalisch werden durch Melodien in Moll oder modaler Tonalität (oft phrygisch) Anlehnungen ans Mittelalter verwendet, die den Eindruck hohen Alters vermitteln sollen. Der Gesang wird oft von jungen Frauen mit klarer, oft gut ausgebildeter Stimme übernommen, die kontrastierend zum düsteren Keyboardklängen, monotonen Rhythmen und rauen, tiefen Männerstimmen eingesetzt werden, wodurch sie als engelsgleich empfunden werden (2000:32ff).

Diese Stilmerkmale erinnern an jene von Garmarna, wie z. B. der Kontrast zwischen

Emma Hårdelins Stimme und den rauen Instrumenten. Inhaltlich passen die Balladen in diese Kriterien, auch wenn das Mittelalter eher ein passendes Etikett, als eine historische Wahrheit darstellt. Die Ästhetik in Garmarnas Video *Euchari*⁸⁰ vom Album *Vedergällningen* (1999) passt ebenfalls zur Rezeption der Band im Gothic-Kontext. Darin sieht man Emma Hårdelin in einem weißen Kleid, ähnlich einem erzählenden Engel, durch eine historische Stadt gehen und die Texte von Hildegard von Bingen auf Latein und Schwedisch singen, während sich ein glatzköpfiger Mann in Fieberträumen in seinem Bett hin- und herwindet.

Es ist allerdings nicht unwahrscheinlich, dass In extremos' Publikum durch die härteren Coverversionen auf Garmarna neugierig geworden war und sie so einen größeren Bekanntheitsgrad in Deutschland erreichten. Dies ist vermutlich auch für die Coverversionen von *Herr Mannelig* zutreffend, die von mehreren unterschiedlichen Bands bearbeitet wurde, die sich teilweise in einem ähnlichen musikalischen Umfeld wie In extremo bewegen (siehe 3.2.4.).

4.5. FAZIT

„Die Volksmusik wird immer von unterschiedlichen Ideologien gefärbt werden, so lange sie eine lebende Realität und nicht ein Ausstellungsstück ist. Sie wird im Dienste progressiver oder reaktionärer Bewegungen stehen. Man muss sich nur bedienen (Ling 1980, www.visarkiv.se/folkmusikboken/ling.htm).⁸¹“

Dass Musik in unterschiedlichen Kontexten als Symbol für ähnliche und unterschiedliche Zwecke benutzt werden kann, zeigt der Weg von *Vänner och fränder* deutlich. Zuerst in der Familie zur Unterhaltung bei Handarbeiten überliefert, landete die Ballade als Aufnahme in einem Archiv, von wo aus sie in ein politisch linkes Umfeld gelangte. Nun ging es inhaltlich nicht mehr ausschließlich um die schwierige Situation von Frauen, die nicht selbst über ihr Leben entscheiden durften, sondern durch eine kleine Veränderung des Textes an der rechten Stelle wurde auch die Bedeutung des sozialen Status hervorgehoben und durch ein abwechslungsreiches Arrangement für einen größeren

⁸⁰ Wie alle Videos von Garmarna ist *Euchari* auf www.garmarna.se und www.myspace.com/garmarna zu sehen.

⁸¹ Folkmusiken kommer alltid att färgas av olika ideologier så länge den är en levande realitet och inte ett museiföremål. Den kommer att stå i progressiva eller reaktionära rörelsers tjänst. Det är bara att ta för sig (Ling 1980).

ZuhörerInnenkreis aufbereitet.

Nach einem zeitlichen Sprung von 18 Jahren wird *Vänner och fränder* von Garmarna gecovert, wodurch die Ballade in eine kommerzialisierte, medialisierte und globalisierte Welt katapultiert wird, deren weitläufige Distribution zu einer unterschiedlichen Rezeption in verschiedenen Kontexten führt (Lipsitz 1999). In diesen haben die MusikerInnen nur eine geringe Kontrolle über ihr Werk. Ein Beispiel dafür ist z. B. der ungewollte Vertrieb von Garmarnas CDs über eine rechtsgerichtete Homepage. Andererseits entsteht durch die Kontextverschiebung auch eine Freiheit, da man außerhalb der Dogmen, die für den traditionsbewahrenden Teil der schwedischen Volksmusikszene gelten, frei arbeiten kann.

Interessant ist, dass Garmarna trotz oder gerade wegen der spezifisch skandinavischen musikalischen Stilmittel und ohne die englische Sprache über die Grenzen Skandinaviens hinaus Erfolg hatte. Dem exotischen Element der Stücke, deren Verbreitung durch das wachsende Interesse an *World Music* und einem wachsenden Mittelaltertrend in den 1990er Jahren begünstigt wurde, kann dabei sicher eine wichtige Rolle zugeschrieben werden. Auch die wachsende Nutzung des Internets trug dazu bei, dass der global gesehene „Nischenbereich schwedische Volksmusik“ eine große internationale Reichweite erlangte. Der weltweiten Vernetzung verdankte Garmarna unter anderem ihren USA-Vertrieb. Auch auf der Homepage www.garmarna.se und www.myspace.com/garmarna ist diese Internationalisierung an Postings von Fans aus der ganzen Welt zu beobachten.

In Garmarnas Fall sprechen die Balladen auch eine internationale Zielgruppe im Gothicbereich an. Zum einen erinnert der ideologische Gehalt der Balladen (Lundberg 1996:57) ans Mittelalter und wird mit Fantasiewesen kombiniert, die gemeinsam mit der Sprache und dem aus dem Bauch heraus gewählten Bandnamen aus der germanischen Mythologie eine skandinavische Mystik erzeugen. Diese stellt sich als nicht unproblematisch heraus, da es bei der Gothic/Dark Wave-Szene in Deutschland Überschneidungen mit der rechtsextremen Szene gibt (Hoyningen-Huene 2003:235), die durch die Kombination mit einem mythologischen Bandnamen nicht unbedingt geringer werden.

Das für viele Zuhörende Fremde und Exotische in Garmarnas Musik, das durch die Vermischung von schwedischer Volksmusik mit den oben genannten musikalischen Einflüssen im Populärmusikbereich, wie z.B. Punk, Industrial, Rock und Hard Rock, noch verstärkt wird, wird so einem Publikum zugänglich gemacht, das etwas „außerhalb des Gewöhnlichen“ (MH 2005) hören kann.

Die deutsche Band in extremo arbeitet im Vergleich zu Garmarna mehr mit mittelalterlichen Inszenierungen (Feuerschlucken, Kleidung, die mit mittelalterlichen Elementen spielt, Rüstungsteile inklusive) und Ausgangsmaterial aus dem Mittelalter, das mit eigenen Texten und Musik kombiniert wird. Auch hier ist der Begriff Mittelalter eher mit Assoziationen, als mit genauen Datierungen verbunden.

5. BEARBEITUNG VON TEXT UND MELODIE

5.1.GARMARNAS ARBEITSWEISE

Garmarnas Stücke entstanden auf unterschiedliche Weise. Im Gegensatz zu den Anfängen der Band, in der die drei Gründungsmitglieder oft gemeinsam so lange experimentierten, bis ein Stück fertig erarbeitet wurde, liegt nun ein Großteil der Kompositionsaufgaben sowie die Vorauswahl von Melodien und Texte bei Emma Hårdelin und Stefan Brisland-Ferner, deren Melodien und Arrangements in Normalfall von den restlichen Musikern ergänzt werden (GR 2005, JH 2005).

Wie bereits erwähnt, hat Garmarna einen anachronistischen Zugang zu den Balladen (GR 2005). Das Ergebnis zählt, nicht die Annäherung und eine historisch korrekte Aufführungspraxis. Wichtig ist auch der Spaß daran, etwas Eigenes zu entwickeln, anstatt nur den Text mit der dazugehörenden Melodie zu kombinieren, was deshalb seltener vorkommt:

Es ist lustiger, die Texte zu verwenden und etwas zusammenzukriegen, vielleicht nimmt man eine Melodie dazu, die passt, und dann schreibe ich ein Thema, und danach schreibt Emma eine Gesangsstimme zu meinem Thema. Anschließend verbinden wir das alles, dann kommt es einem so vor, dass man etwas Interessantes und Unterhaltsames daraus macht, denn es war nie so, dass wir riesengroßes Interesse daran hatten, Reproduktionen, oder wie man das nennen soll, von alten Balladen zu machen (SB-F 2005)⁸².

Dieser Umgang mit dem Ausgangsmaterial zeigt auch den wichtigen Einfluss der Band Folk och Rackare, die eben jene Freiheit, das Basteln mit Archivmaterial propagieren (Beiheft 1976, YTF-50240) und auch Garmarna darin bestärkten. Anders als bei der Bearbeitung der überlieferten Texte, bei denen nur Kürzungen und Veränderungen gemacht werden, solange die Essenz der Balladen noch greifbar ist (SB-F 2005), ist der Umgang mit den Balladenmelodien freier. Teilweise ist er auch gezwungenermaßen frei, da nicht immer Melodietranskriptionen überliefert wurden (siehe 3.2.2.).

⁸² Det är roligare att använda texterna och få ihop nånting, kanske man plockar in en melodi som passar, och sen så skriver jag ett tema, och sen så skriver Emma en sång på mitt tema. Sen så knyter man ihop allt det där, då känns det som att man gör nåt intressant och roligt av det där, för att det har aldrig varit så att vi var jätteintresserade av att göra reproduktioner eller vad ska man säga, av gamla ballader (SB-F 2005).

In einigen Fällen wurde von einer selbst komponierten Melodie ausgegangen, zu der anschließend ein passender Text gesucht und ins Arrangement eingebaut wurde, oder umgekehrt. Manchmal wurde auch die Melodie in Grundzügen beibehalten. Dies war bei auralen Vorlagen immer der Fall.

5.2. TEXTBEARBEITUNGEN

5.2.1. GARMEN/DER GEIER

Die folgende Ballade erzählt vom Schicksal einer jungen Frau, die von ihrem gutgläubigen Vater in einem fremden Land an einen Grafen verheiratet wird, der sie nach der Hochzeit misshandelt und am Scheiterhaufen verbrennen will. Dieser Plan wird jedoch von einem Geier vereitelt, der den nichtsahnenden Vater benachrichtigt. Daraufhin reitet er mit seinem falben Pferd los, das den Grafen tötet und die Tochter befreit. Die Textvorlage hatte Garmarna aus Sveriges Medeltida Ballader I, dem Band mit naturmythischen Balladen (Jonsson 1983:60f). Garmarnas Version wurde auf dem Album Vedergällningen (1999, MNW CD-337) veröffentlicht und erschien im gleichen Jahr auch als Singelaukopplung in einer 16 Sekunden kürzeren Fassung.

Unten folgt links der schwedische Text, rechts die deutsche Übersetzung. Normaler Text steht für die von Garmarna verwendete Fassung. Der kursive Text enthält nicht verwendete Textvorlagen. Ist er in Klammer, so steht er für Ergänzungen oder Varianten des Ausgangstextes, die von Garmarnas Version abweichen. Der Übersichtlichkeit halber wird der kursivierte Ausgangstext bei größeren Unterschieden in einer extra Zeile in Klammer angegeben. Garmarnas Texte stammen aus den CD-Booklets der Alben. Bei Abweichungen zwischen geschriebenem und gesungenem Text wird der gesungene verwendet. Die Nummerierung von Garmarnas Strophen ist fett gedruckt. Bei der anschließenden Diskussion von Garmarnas Bearbeitung werden Hinweise auf Verse folgendermaßen notiert: (4:2) steht für die Ausgangsversion der 4. Strophe und deren 2. Vers. (Der gleichbleibende Kehrvers wird nicht berücksichtigt.) In diesem Fall wäre es der Vers *Jag hade ju med mig sju kistor gull*. Ist die Versangabe fett gedruckt, handelt es sich um Garmarnas Version, bei (4:2) also: som bore de ord till min fader ikväll.

Gamen

- 1) **1** Konung (W)/Vallemo var en så viser man
-*Det faller så underlitt till.* -
han gifte sin (D)dotter på främmande land.
-*J riden så vardelig*
- 2** Den ena dagen stod hon brud
2) (*Den ena dagen stod Hon Brud i bänk*)
den andra dagen i bojor och järn(.)
- 3) *Å hvarför ska ni banka och binda mig*
Du hadde ej jordagods när du kom till mej.
- 4) *Jag kunde ej föra med mig svarta mull*
Jag hade ju med mig sju kistor gull.
- 5) *Gaf jag icke er fader*
en förgyllande sadell
- 6) *Å gaf jag icke er Moder*
ett gångande skepp i floden.
- 7) *Å gaf jag icke er Broder*
En gångare grå så goder.
- 8) *Å gaf jag icke er Syster*
Sju stora gullkistor.
- 3** Och varför ska ni binda mig
9) (*Å hvarför skall ni banka och binda mig.*)
Ty du var ej mö när du kom till mig
(*Ty Du var ej mö när Du kom till mej.*)
- 10) *Så sant hjälpe mig Gud fader och Helge And*
Som jag var mö när jag kom till dej.
- 11) *Du behöfver ej så noga spörja mej*
I Morgon så skall Du på brinnande bål.
- 12) **4** (*Å*)Och hade jag mig en (*full*)trogen (*V*)vän
(*S*)som bore de ord till min fader ikväll(*i qväll.*)
- 13) **5** (*Å*)Och fram kom där den gamla Gam(.)
(*Å*)och nog så skulle jag förat fort fram(.)
- 14) **6** *Å had(d)e jag något till ungarna mina*
Jag skulle vara där in(n)om ett par timmar(.)
- 15) **7** (*Å tag*)Lägg dina ungar (*och lägg intill mit*)
vid mitt bröst
så (*få*)får de äta så (*mycke*)mycket som dom
lyster(.)
- 16) *Om er fader Han ej vill de Orden tro*
Så sätt er Nyckell uti mina klo

Der Geier

- König (W)/Vallemo war ein so weiser Mann
Es geschieht so wunderbarlich
Er verheiratete seine Tochter in fremdes Land
Ihr reitet so würdevoll
- Den einen Tag stand sie Braut *in der Bank*
- Am anderen Tag in Fesseln und Eisen
- Oh warum müsst Ihr mich schlagen und fesseln*
Du hattest kein weltliches Habe, als zu kamst zu mir
- Ich konnte nicht schwarzen Mull mit mir führen*
Ich hatte doch mit mir sieben Kisten Gold
- Gab ich nicht Eurem Vater*
einen vergoldeten Sattel
- Oh gab ich nicht Eurer Mutter*
ein fahrendes Schiff in den Fluten
- Oh gab ich nicht Eurem Bruder*
Ein graues Pferd so gut.
- Oh gab ich nicht Eurer Schwester*
Sieben große Goldkisten.
- Und warum müsst Ihr mich *schlagen und fesseln.*
- Den du warst nicht Jungfrau, als du kamst zu mir.
- So wahr mir Gott Vater und der Heilige Geist hülften*
Ich war Jungfrau als ich zu dir kam.
- Du brauchest mich nicht so genau zu befragen*
Morgen sollst du auf den brennenden Scheiterhaufen.
- Und hätte ich einen (vollends) getreuen Freund
der die Worte heute Abend zu meinem Vater trüge (.)
- Und hervor kam da der alte Geier(.)
und gewiss so würde ich schnell vermelden (.)
- Oh hätte ich etwas für die Jungen mein
Ich würde dort innerhalb ein paar Stunden sein(.)
- (*Oh nimm*)*Leg deine Jungen (und leg zu meiner/) an*
meine Brust
so dürfen sie essen, soviel wie sie gelüftet(.)
- Falls Eurer Vater, er nicht diesen Worten glauben*
will
dann setzt Ihren Schlüssel in meine Klauen

- 17) **8** Å här sitter du (*Kung*)/konung (*W*)Vallemono (*vid bredan bord*) Oh hier sitzt du König (*W*)Vallemono (*am breiten Tisch*)
- I (*M*)morgon ska(*ll*) din dotter på brinnande bål(.) Morgen soll deine Tochter auf den brennenden Scheiterhaufen
- 18) **9** (*Å*)Och far *nu* din väg du gamla Gam Und fahr *nun* deines Weges du alter Geier
Min (*D*)dotter hon fick en så hederlig man(.) Meine Tochter, sie erhielt einen so ehrenhaften Mann
- 19) **10** Å vill ni ej de orden tro Oh wollt Ihr nicht den Worten glauben
så se hennes nyckel(*l*) uti min(*a*) klo dann sehet ihren Schlüssel in meiner(/n) Klaue(n)
- 20) *Kung Wallemo upp öfver bordet sprang* König Wallemo über den Tisch aufsprang
Så Mjödets och vinet kring Honom sam. Sodass das Met und der Wein rund um ihn schwammen.
- 21) **11** *Konung (W)Vallemono gick åt stallet in* König Wallemo ging in den Stall hinein
han skådar dem fålarna bruna och grå. Er beschaut die Fohlen braun und grau
- 22) *Han skådar den bruna han skådar den grå* Er beschaut das Braune, er beschaut das Graue
11 (*men*)och Blacken så lägger (*H*)han sadeln uppå(.) (aber) und dem Falben legt er sodann den Sattel auf(.)
- 23) *Å Kära min Blacken Du bär mig fort fram* Oh mein lieber Falber, du trägst mich schnell voran
Dig vill jag gifva ett så hederlitt namn. Dir will ich einen so ehrenvollen Namen geben.
- 24) *Å nog så skall jag bära dig fort fram* Oh gewiss so werde ich dich schnell vorantragen
Bara Du intet nämner mit namn. Solange du nicht meinen Namen nennst.
- 25) *Å kära min Blacke Du bär mig fort fram* Oh mein lieber Falber, du trägst mich schnell voran
Å dig vill jag gifva ett så hederlitt namn. Oh dir will ich einen so ehrenhaften Namen geben.
- 26) **12** Å när (*somH*) han kom till gre(*f*)vens gård Oh als er zum Hof des Grafens kam
så gnägga Blacken (*att*) murarna (*sluppe i från*) da wieherte der Falbe (*,dass*) die Mauern (*zurückwichen*) weg
ifrå
- 27) *Det vill jag säga och säga för sann* Das will ich sagen und sagen fürwahr
Att ingen tar blacken men bara min Man. dass niemand den Falben nimmt, außer mein Mann
- 28) *Grefven klappa Blacken uppå Hans bak:* Der Graf strich dem Falben über seinen Rücken
Å kära min blacken Du stadt och var spak. Oh mein lieber Falber, du verdingtest dich und warst zahm.
- 29) **13** Och Blacken (*Han*) lyfte upp sin fot Und der Falbe (*Er*) erhob seinen Fuß
den slog (*H*)han i Grevens (*hjärte rot*)/hjärterot Den schlug er mitten ins Herz des Grafens Herzwurzel
- 30) **14** (*Nu*)Så satte hon sig (*uppå*)på Blackens bak Dann setzte sie sich auf den Rücken des Falben
så rider (*H*)hon hem uti god(*t*) mak Dann reitet sie gemächlich nach Hause
- 31) *Och när som de kommo till stora Blå sund* Und als sie zur großen Blauen Meerenge kamen
-Det faller så underlitt till. – -Es geschieht so wunderlich.-
Där tog Han upp kung Wallemo frisker och sund. Dort nahm er König Wallemo frisch und gesund
- *J riden så vardelig.* - Ihr reitet so würdevoll. hinauf

Die Textvorlage von Gamen (Jonsson 1983:60) war ursprünglich einem Brief von Anna Charlotta Björling an ihren Bruder A. A. Afzelius beigelegt, der vermutlich aus der Zeit zwischen 1814 und 1817 stammt. Die teilweise nicht standardisierte und/oder altertümliche Schreibweise, wie z. B. *hadde* (14:2), *grefven* (26:2), *mit* (15:1), *mycke* (15:2) oder die Groß- und Kleinschreibung wurde im CD-Booklet von Garmarna modernisiert und standardisiert. Die oben genannten Beispiele wurden zu *hade*, *greven*, *mitt* und *mycket* umgeändert, sowie alle Wörter abgesehen von Eigennamen und Strophenanfängen klein geschrieben, was der aktuell gebräuchlichen schwedischen Norm entspricht.

Der auffälligste Unterschied zwischen dem Ausgangstext und der Neufassung ist die Strophenanzahl, die von 31 auf 14 reduziert wurde. Darüber hinaus wurde auch der zweiteilige Kehrvers *-Det faller så underlitt till. -/Es geschieht so wunderlich.-* und *- J riden så vardelig./- Ihr reitet so würdevoll-* ganz weggelassen. Dieser wäre zwar als Verdeutlichung der Balladenform relevant, jedoch nicht für die Handlung. Garmarnas Reduktion ist eine Verkürzung einer bereits reduzierten Fassung, da aus den Anmerkungen zu entnehmen ist, dass einige Strophen im Brief an Afzelius nicht enthalten sind, sondern in Prosa wiedergegeben werden, da der genaue Wortlaut nicht bekannt ist (Jonsson 1983:61).

Die ersten beiden Strophen sind abgesehen von der Auslassung des Kehrverses, der Schreibweise von *Wallemo* bzw. *Vallemo* (1:1) und der Auslassung von *i bänk* (2:1), das in dem Zusammenhang eventuell die Kirchenbank für das Brautpaar bedeuten könnte, aber in einem modernen Kontext eher verwirrend wirkt, identisch. Die nachfolgende Konfrontation zwischen dem Grafen und seiner angeketteten Braut ist stark verkürzt. Bei Garmarna fragt sie ihren Mann nur einmal nach dem Grund seines Verhaltens und erhält zur Antwort, dass sie keine Jungfrau mehr gewesen sei. Im Ausgangstext gehen dieser Strophe sechs voraus. In der ersten davon stellt die Braut die selbe Frage, und erhält zuerst die Antwort, dass sie nicht genügend Besitztümer bei sich hatte, was die Frau widerlegt, indem sie aufzählt, welche Mitgift sie gebracht und welche kostbaren Geschenke sie dem Vater, der Mutter, dem Bruder und der Schwester ihres Mannes gemacht hatte. Das tut sie in sich ähnelnden Strophen, was dem Prinzip entspricht, ähnliche Ereignisse mit ähnlichen Worten zu beschreiben und für Balladen charakteristisch ist (Jansson 2001:96). Erst dann stellt sie die Frage erneut und sieht sich mit der Behauptung konfrontiert, keine Jungfrau gewesen zu sein. Während im Ausgangstext zuerst materielle Beweggründe bzw. die Gier des Mannes zum Vorschein

kommen, die aus Mangel an Argumenten mit der Hinterfragung der Jungfräulichkeit enden, spielt bei Garmarna die Mitgift keine Rolle. Hier geht es um die Ehre der Braut, über die die Zuhörenden nur Vermutungen anstellen können, da sie – auch wenn das Vorgehen des Grafen auf jeden Fall schrecklich anmutet – nicht die Information besitzen, dass es sich hier eigentlich um eine brutale Art von Heiratsschwindel handelt.

Nur im Ausgangstext beschwört die Braut ihre Jungfräulichkeit bei Gott und dem Heiligen Geist. Daraufhin erfährt sie, dass sie am Scheiterhaufen verbrannt werden soll. Bei Garmarna geht es hingegen damit weiter, dass sie sich einen Vertrauten herbeisehnt, der ihren Vater benachrichtigen könnte, woraufhin der alte Geier sich dazu bereit erklärt, wenn sie seine Jungen an ihrer Brust nährt, bis er zurück ist. Hier erfahren die ZuhörerInnen, die bis dahin nur von der Fesselung der Braut wissen, erst, dass sie getötet werden soll, als der Geier ihren Vater, den König damit konfrontiert. Auch der Schlüssel, den der Geier in der Ausgangsfassung als Beweisstück an sich genommen hat, taucht erst in seiner Klaue (Garmarnas Fassung) respektive seinen Klauen (Ausgangstext) auf, als der König ihm keinen Glauben schenken will. Während in der Textvorlage das Beweisstück bereits früher eingeführt wird, erfährt man hier erst davon, als es wirklich benötigt wird. Dadurch entsteht ein Überraschungseffekt. Ist der König im Ausgangstext so erschüttert, dass er über seine Tafel springt und dabei Met und Wein – ein in Balladen häufig verwendetes Motiv – verschüttet, geht er in Garmarnas Version gleich in den Stall, um das falbe Pferd zu nehmen, wobei zwei Strophen zu einer zusammengefasst werden: Die erste Zeile der 21. und die zweite der 22. Strophe. Dabei wird ausgelassen, wie er sich in 21:2 und 22:1 noch braune und graue Pferde ansieht, bevor er sich für das Falbe entscheidet. Um diese Verknüpfung logischer zu machen, wurde **men** Blacken så lagger han sadeln uppå/**aber** auf den Falben legt er den Sattel hinauf die Konjunktion **men/aber** bei Garmarna mit **och/und** ersetzt, da es in ihrem Text nichts gibt, was die Opposition mit **aber** begründen würde.

Die Strophen 23-25 wurden in der neuen Version ebenfalls ausgelassen. Darin lobt der König seinen Hengst für seine Dienste und verspricht ihm einen ehrenhaften Namen, den das Pferd aber nicht haben möchte. Die Strophe 25 ist eine fast wörtliche Wiederholung von Strophe 23 und nicht sehr schlüssig. Aus dem Kommentar dazu geht hervor, dass die Strophen fehlen, in denen der König das Tier doch beim Namen nennt und von ihm abgeworfen wird. Danach eilt das Tier weiter und befreit trotzdem die Tochter. In der letzten notierten Strophe

begegnen die gerettete Braut und der Hengst auf dem Rückweg dem König, der wohlauf ist, und nehmen ihn mit.

Der Handlungsstrang mit dem abgeworfenen Reiter fehlt bei Garmarna völlig. Eine Erklärung dafür könnte die unnötige Verkomplizierung und Länge der Handlung sein. Eine weitere wären die fehlenden Strophen, die den Ausgangstext unlogisch machen und die deshalb rekonstruiert bzw. neu gedichtet hätten werden müssen. Bei 26:1 ist das *er/han* sogar so angebracht, dass man es ohne Kenntnis der Nebenhandlung so deuten muss, dass der König zum Hof des Grafen kommt und dann sein Pferd wiehert. Sehr aufmerksame Zuhörende haben sich vielleicht gefragt, warum in der nächsten Strophe ziemlich unkonventionell das Pferd den grausamen Ehemann mit einem Huftritt ins Herz tötet, und nicht, wie man sich vielleicht erwartet hätte, der erboste Schwiegervater. Garmarnas Ballade endet mit der vorletzten aufgezeichneten Strophe (30), in der die junge Frau auf dem Hengst nach Hause reitet, während im Ausgangstext erst noch der Vater aufgelesen wird, der darin wohl noch schlechter wegkommt, als in Garmarnas Fassung.

5.2.2. VEDERGÄLLNINGEN/DIE VERGELTUNG

Vedergällningen, auf der gleichnamigen CD (1999, MNW CD-337) veröffentlicht und ebenfalls aus *Sveriges Medeltida Ballader I* (Jonsson 1983:37), handelt von einem Jungen, dessen Mutter bei der Geburt stirbt. Seine Stiefmutter verhext ihn in verschiedene Dinge, zuletzt in einen Wolf. Der Zauber kann nur aufgehoben werden, wenn er das Blut seines Bruders trinkt, was er am Ende auch tut, indem er den Embryo aus dem Leib seiner Stiefmutter reißt und daraufhin in einen guten Ritter verwandelt wird. Die Fassung von SMB I wird zuerst wiedergegeben (hier sind die Kehrverse wieder in der ersten und letzten Strophe exemplarisch angeführt), danach folgt Garmarnas Fassung und rechts davon die Übersetzung.

Vedergällningen

- | | |
|---|--|
| <p>1 Jagh bleff född förr ähn Toppen gohl
-Mine stiger dhe liggia så vija –
Min moder blef dödh ihnnan vprann Sohl
-Sielf måste hoon sorgen förbijda.</p> | <p>3 Först skapte hoon Migh i Nähler
Och sade Jagh skulle tråhna.</p> |
| <p>2 Min Fader drager så wijdt om land
Så ond en Styfmoder han på fann.</p> | <p>4 Först skapte hoon Migh i knifver
Och sade Jag skulle icke trifwas</p> |
| | <p>5 Så skapte hon Migh i Saxer
Och sade Jagh skull' icke wexa</p> |

- 6 *Så skapte hon Migh i Vlffwen grå
Och bödh Jagh skulle åth Skogen gåå.*
- 7 *Och sade Jagh sulle aldrig fåå booth
Förähn Jag hade druckit min Broders blodh*
- 8 *Så lade Jagh migh vnder lijda
Där min Styfmoder skulle framrijda*
- 9 *Så lade Jagh migh vnder spånge
Der min Styfmoder skulle framgånga*

Vedergällningen

- 1 Jag blev född förr än tuppen gol
Mina stigar de ligga så vida
Min moder blev död innan upp rann sol
Självmåste hon sorgen förbida
- 2 Min fader drager så vitt om land
Mina stigar de ligga så vida
Så ond en styvmoder han på fann
Självmåste hon sorgen förbida
- 3 Först skapte hon mig i nåler
och sade jag skulle tråna
Så skapte hon mig i kniver
och sade jag skulle icke trivas
- 4 Så skapte hon mig i saxer
och sade jag skulle icke växa
Så skapte hon mig i ulven grå
och sade jag skulle åth skogen gå
- 5 Hon sade jag skulle ej få bot
Mina stigar de ligga så vida
Förrän jag druckit min broders blod
Självmåste hon sorgen förbida
- 6 Så lade jag mig under lida
Mina stigar de ligga så vida
där styvmodern min skulle framrida
Självmåste hon sorgen förbida
- 7 Så lade jag mig under spånge
Där min styvmoder skulle framgånga
Där tager jag till med mäste
Min styvmoder utav häste
- 8 Så tog jag till med harme
Hennes foster ur hennes barme
När jag hade druckit min broders blod
Så blev jag en riddare bold och god

- 10 *Där tager Jag til medh mäste
Min Styvmoder vthaf häste*
- 11 *Så togh [Jagh] till medh harme
Hennes foster vhr hennes barme*
- 12 *När Jagh hade druckit min Broders blod
- Mine stiger dhe liggia så wijda –
Wardt jagh en Riddarre bold och godh
- Sielf måste hoon sorgen förbijda*

Die Vergeltung

- Ich wurde geboren, bevor der Hahn krächte
Meine Wege, sie liegen so weit
Meine Mutter war tot bevor die Sonne aufrann
Selbst musste sie die Trauer still erwarten
- Mein Vater zieht im ganzen Land umher
Meine Wege, sie liegen so weit
Eine so böse Stiefmutter er fand
Selbst musste sie die Trauer still erwarten
- Zuerst schuf sie mich in Nadeln
und sagte ich sollte schmachten
Dann schuf sie mich in Messern
und sagte ich sollte nicht gedeien
- Dann schuf sie mich in Scheren
und sagte, ich sollte nicht wachsen
Dann schuf sie mich in den grauen Wolf
und sagte, ich sollte in den Wald gehen
- Sie sagte ich sollte keine Heilung erfahren
Meine Wege, sie liegen so weit
Bevor ich getrunken meines Bruders Blut
Selbst musste sie die Trauer still erwarten
- Dann legte ich mich unter Leiden
Meine Wege, sie liegen so weit
wo die Stiefmutter vorbeireiten würde
Selbst musste sie die Trauer still erwarten
- Dann legte ich mich unter den Stege
Wo meine Stiefmutter vorbeigehen sollte
Dort reiße ich mit Kraft
Meine Stiefmutter vom Pferde
- Dann riss ich mit Wute
Ihr Embryo aus ihrem Schoße
Als ich meines Bruders Blut getrunken hatte
Da wurde ich ein Ritter edel und gut

Diese zwischen 1670 und 1679 aufgezeichnete Ballade (Jonsson 1983:37) ist das auffälligste Beispiel für eine Modernisierung des Textes, der in diesem Fall auch hörbar wird, wie z.B. bei *hon/hoon*, *mina/mine*, *stigar/stiger* im Kehrvers. Darüber hinaus werden auch andere Vokabel verwendet, wie z.B. *och sade jag skulle åt skugen gå (4:4)* anstelle von *och bödh Jagh skulle åth Skogen gåå (6:2)*. Hätten Garmarna in der modernisierten Fassung einfach Wort für Wort erneuert, in diesem Fall *bödh* mit *bjöd*, wäre daraus ein ziemlich hochgestochenes und altertümliches „und gebot, ich sollte in den Wald gehen“ geworden, während die häufigste zeitgemäße Übersetzung von *bjöd* „lud ein“ wäre. Anstelle von *bödh* wurde das neutralere *sade/sagte* eingesetzt, das sich wiederum vom der gleichbedeutenden, aber hauptsächlich in der Alltagskommunikation üblichen Variante *sa* abhebt. Die Modernisierung der Sprache liegt bei diesem Beispiel also hauptsächlich auf der inhaltlichen Ebenen, während das stilistische Niveau bis zu einem gewissen Grad gewahrt bleibt, indem nicht zur alltäglichsten Variante gegriffen wird.

Bei obiger Ballade ist auch die formale Umstrukturierung interessant. Während üblicherweise der Kehrvers in jeder Strophe wiederkehrt (im Ausgangstext wurden exemplarisch die erste und letzte Strophe mit ihm versehen), scheint er bei der überarbeiteten Fassung nur vier anstelle von zwölf Mal auf, und zwar in den Strophen 1, 2, 5 & 6. Die restlichen vierzeiligen Blöcke bestehen aus jeweils zwei zusammengefassten Strophen ohne Kehrvers, wobei die melodische Gestaltung gleich bleibt und der jeweils zweite Vers der Ausgangsstrophen mit der Melodie des Kehrverses gesungen wird. Durch die Reduktion des Kehrverses in einigen Strophen wird die Länge reduziert und inhaltlich gehen keine Elemente des Ausgangstextes verloren. Eine ähnliche Vorgangsweise wurde bei *Nio år/Neun Jahre* (1999, MNW CD-337) angewandt. Emma Hårdelin singt den Kehrvers nur einmal, und auch hier werden Teile der Handlung anstelle des Kehrverses verwendet.

Garmarnas verzichtet in diesen Fällen auf den regelmäßigen Wiederholungseffekt des Kehrverses zugunsten einer gekürzten, aber inhaltlich nicht zu stark reduzierten Fassung. Dies lässt darauf schließen, dass die Partizipation und die Erwartungen des Publikums anders sind als z. B. bei den von Anna Lundberg-Grady geschilderten abendlichen Handarbeiten, bei denen alle den Kehrvers mitsingen konnten. Das Mitsingen der Kehrverse bei Garmarna erfordert wiederum ein genaues Kenntnis der Alben.

5.2.3.HERR OLOF

Herr Olof ist ein Ritter, der zum Hof der Meerfrau reitet, die ihn mit ihrem Wein verzaubert, sodass er seine Familie und seine Verlobte vergisst und an ihrer Seite ein neues Leben beginnt. Bei der linken Spalte handelt es sich um den Text von Folk och Rackare (1976, YTF-50240), bei der rechten um Garmarnas Version, bei der es sich um die erste von der Band aufgenommene Ballade handelt. Die Unterschiede der Texte sind fett gedruckt.

<u>Herr Olof och havsfrun</u>	<u>Herr Olof</u>
1 Herr Olof han sadlar sin gångare grå Så rider han sig till Havsfruns gård	Herr Olof han sadlar sin gångare grå Så rider han den till havsfruns gård
2 Herr Olof han red Gullsadeln flöt Han sjunker till Havsfruns sköt	Herr Olof han red guldsadeln flöt Han sjunker i havsfruns sköt
3 Men när som han kom uppå Havsfruns gård Därute för honom Havsfrun står	
4 -Välkommen, välkommen, ung Olof till mig! I femton år har jag väntat på dig!	Välkommen välkommen ung Olof till mig I femton år har jag väntat på dig
5 Och var är du född var är du buren? Var har du dina hovkläder skuren?	Och var är du födder och var är du buren Var haver du dina hovkläder skuren
6 -På konungens gård är jag födder och buren Och där haver jag mina hovkläder skuren	På konungens gård är jag födder och buren Och där haver jag mina hovkläder skuren
7 Och där har jag fader och där har jag mor Där har jag syster och bror	Där har jag fader och där har jag mor Där har jag syster och bror
	Men var har du åker och var har du äng Och var står uppbäddad din bruaresäng
	Var haver du din fästemo Med henne vill leva och dö
8 Och där har jag åkrar och där har jag äng Och där står uppbäddad min bruaresäng	Och där har jag åker och där har jag äng Där står uppbäddad min bruaresäng
9 Där har jag också min fästemo Med henne mig lyster att leva och dö!	Där haver jag min fästemo Med henne vill leva och dö
10 - Och hör riddar Olof kom följ mig nu in! Och drick ur min kanna det klaraste vin!	Men hör riddar Olof kom följ med mig in Och drick ur min kanna det klaraste vin
11 Var är du nu född ? Var är du buren? Och var har du nu dina hovkläder skuren?	Var är du födder och var är du buren Var haver du dina hovkläder skuren
12 - Här är jag född och här är jag buren Och här har jag mina hovkläder skuren	Här är jag födder och här är jag buren Här haver jag mina hovkläder skuren

13	Här har jag fader och här har jag mor Här har jag syster och bror	Här har jag fader och här har jag mor Här har jag syster och bror
14	- Var har du nu åkrar och var har du äng? Och var har du bäddat din bruaresäng?	Men var har du åker och var har du äng Och var står uppbäddad din bruaresäng
15	Och var har du nu din fästemo? Med den du vill leva och dö?	Var haver du din fästemo Med henne vill leva och dö
16	- Här har jag åkrar och här har jag äng Här står uppbäddad min bruaresäng	Jo , här har jag åker och här har jag äng Och här står uppbäddad min bruaresäng
17	Här har jag också min fästemo Med dig vill jag leva! Med dig vill jag dö!	Och här haver jag min fästemo Med dig vill jag leva med dig vill jag dö
18	Var har han nu åkrar och var har han äng Och var har han bäddat sin bruaresäng	
19	Och var har han nu sin fästemo? Med mig ska han leva och dö!	

Folk och Rackares Fassung hat eine Länge von 19 Strophen, Garmarnas eine von 18. Die ersten beiden Strophen beschreiben Herrn Olof, der sich aufmacht, um zum Hof der Meerfrau zu reiten und in 2:2 *zum* bzw. in den Schoß der Meerfrau zu sinken. Abgesehen von der Schreibweise von *Gullsadeln* bzw. *gultsadeln* und *H/havsfrun* und der Umformulierung von „So reitet er sich zum Hof der Meerfrau“ zu Garmarnas „So reitet er es [das graue Pferd] zum Hof der Meerfrau“ (1:2) gibt es keine Abweichungen in den Anfangsstrophen.

Danach lässt Garmarna eine Strophe aus, in der Herr Olof den Hof der Meerfrau erreicht, die davor steht. Daraufhin geht es in beiden Versionen mit der Begrüßung Olofs und Fragen nach seiner und der Herkunft seiner Hofkleider weiter, was er beides mit dem Königshof beantwortet und in der folgenden Strophe hinzufügt, dass dort auch seine Familie zu finden sei.

Folk und rackare lassen ihn in den Strophen acht und neun gleich weitererzählen, dass sich dort auch sein Landbesitz, Ehebett und Verlobte befinden, mit der er leben und sterben will. Bei Garmarna wiederholt sich das Fragemotiv nach den Antwortstrophen über Herkunft und Familie. Herr Olof wirkt also nicht so freizügig mit Fakten über Landbesitz, Bett und Verlobte, sondern antwortet erst, wenn er explizit danach gefragt wird. In diesem Abschnitt werden drei Strophen für Fragen und vier für Antworten verwendet, bei Folk und Rackares Version generiert eine Fragestrophe sofort vier Antwortstrophen. Passend zum Erzählfluss wird in 9:1 ein „också/auch“ eingeschoben, als Herr Olof sehr gesprächig wird und ungefragt

antwortet.

Danach folgt bei beiden die Einladung des Meerfrau, Olof solle ihr folgen, und von ihrem Wein trinken, worauf er wieder Fragen gestellt bekommt. Diesmal bestehen diese in beiden Versionen aus drei Strophen, deren vier Strophen lange Antworten nur in der Veränderung des „där/dort“, also auf dem Königshofe, in „här/hier“ variieren und darauf schließen lassen, dass Olof vom Wein verzaubert wurde. Bei Garmarna schließt das Stück mit den Worten „Mit dir will ich leben, mir dir will ich sterben.“ Folk och Rackare hängen noch zwei Strophen an, bei denen die Meerfrau in dritter Person wiederholt, dass „er“ mit ihr leben und sterben wird. Sie diktiert dem Verzauberten noch einmal ihren Willen.

Die Balladen sind bei Garmarna und Folk och Rackare ähnlich aufgebaut, unterscheiden sich aber durch Garmarnas Auslassung der Strophe 3, die die Ballade nicht ganz linear wirken lässt, da Herr Olof am Ende der zweiten Strophe nach seinem Ritt in den Schoß der Meerfrau sinkt, und anschließend in der dritten Strophe wieder ihrem Hof erreicht, wo sie ihn erwartet. Sie könnten aber im Zusammenhang mit Strophe 4, in der Olof willkommen geheißen wird und ihm die Meerfrau erklärt, schon 15 Jahre auf ihn gewartet zu haben, als zwei Besuche gedeutet werden. Ein weiterer Unterschied ist, dass bei Garmarna bereits in der ersten Hälfte alle drei Fragestrophen gestellt werden, die bei Folk och Rackare wiederum am Ende in der dritten Person gestellt und in 19:2 beantwortet werden.

Auch in der gesanglichen Ausführung unterscheiden sich die zwei Versionen. Während bei Garmarna Emma Hårdelin konstant die Hauptstimme singt und manchmal im Hintergrund Unterstimmen der männlichen Bandmitglieder zu hören sind, wird bei Folk och Rackare die Erzählstimme und die direkte Rede der Meerfrau von einer Frauen-, Herr Olof von einer Männerstimme gesungen. Manchmal fungiert die jeweils andere Stimme als Begleitung im Hintergrund. Bei den Strophen 12, 13, 16 und 17 sind die Männer- und Frauenstimme gleich präsent. In jenen Strophen glaubt Herr Olof bereits, er sei auf dem Hofe der Meerjungfrau geboren worden und habe alles, was ihm wichtig ist dort. Dadurch entsteht der Eindruck, dass die Meerjungfrau dem Verzauberten die Worte in den Mund legt. Sieht man von den Begleitinstrumenten ab, entspricht Emma Hårdelins durchgehender Gesang der erzählenden und zitierenden Strophen der traditionellen Art, Balladen zu singen, während Folk och Rackare eine theatralische Komponente einbauen und die direkte Rede von der Person des jeweiligen Geschlechts singen lassen.

Abgesehen von den Auslassungen einer Strophe bzw. der Wiederholung anderer gibt es

keine inhaltlich bedeutenden Abweichungen. Interessant ist jedoch, dass gewisse Ausdrücke bei Garmarna mit ähnlichen ersetzt wurden. So wurden z. B. die Äcker zum Acker, oder „har“ (habe/hast) in mehreren Fällen mit dem altmodischeren „haver“ (habe/habest) und „född“ (geboren) immer mit „födder“ ersetzt, das bei Folk och Rackare nur in Kombination mit der zweiten Person Singular vorkommt. Bei 14:2 wird „Var har du bäddat din bruaresäng?“ (Wo hast du dein Brautbett gebettet?) zu „Och var står uppbäddad din bruaresäng?“ (Und wo steht dein Brautbett aufgebettet?) umformuliert, wodurch die Silbenanzahl von zehn auf elf erhöht wird. Durch den syllabischen Stil der Balladen stellt dies beim Singen kein Problem dar.

In der gleichen Strophe wird das „med henne mig lyster att leva och dö/mit ihr gelüstet mich zu leben und zu sterben“ in Garmarnas strafferes „med henne vill leva och dö/mit ihr will leben und sterben“ umgewandelt, das bei Folk och Rackare erst später folgt. In diesem Fall kommt es zu einer einheitlicheren Formulierung bei Garmarna, wo Folk och Rackare im Laufe der Ballade mehrere Variationen (z. B. mit ihr gelüstet mich (9:2), mit der will ich (15:2), mit mir soll er(19:2)) verwenden.

Konjunktionen wie och (und), men (aber) oder die Antwort jo (doch, bzw. ja in Nordschweden) werden an mehreren Stellen unterschiedlich verwendet und gehören zu jenen Wörtern, die auch am öftesten nicht mit den Booklets übereinstimmen. Daraus kann man schließen, dass sie wahrscheinlich im Zuge der Aufnahme unbewusst verändert wurden.

5.3.MUSIKALISCHE BEARBEITUNGEN

5.3.1 HERR HOLGER

Die Ballade Herr Holger wurde 1889 in Schonen aufgezeichnet und handelt von der Titelfigur, die wegen ihrer Gier geköpft wird und in der Hölle landet soll. Herr Holger versucht, sich letzteres zu ersparen, indem er nach seinem Tod Frau Tala anfleht, die unrechtmäßigen Besitztümer zurückzugeben. Der verzweifelte Plan des untoten Herrn Holger scheitert jedoch an ihrem Unwillen, ihr weltliches Leben ohne diverse materielle Freuden fortsetzen zu müssen, auch wenn sie dadurch in Kauf nimmt, ihm später in der Hölle

Gesellschaft zu leisten.

Diese Ballade gehört zu jenen, deren Melodie zwar überliefert wurde, aber von Garmarna auf dem Album *Guds Spelemän* (1996) mit einer neuen Melodie versehen wurde. Betrachtet man die überlieferte Melodie (Jonsson 1983:486) mit Garmarnas musikalischem Ziel im Hinterkopf, rauhe Musik zu erzeugen, die auch zum Inhalt passt (SB-F 2005), ist diese Entscheidung nicht sonderlich überraschend.

Herr Holger

Temligen långsamt



Fru Ta la hon dröm de en dröm i natt, vak upp, här är en god_

7

tid, att den ri - ke Herr Hol - ger han skul - le ge_ tappt, den ri - ke herr Hol - ger

Es handelt sich um eine „ziemlich langsam“ vorzutragende Melodie in F-Dur und 3/4-Takt. Durch die Dur-Melodie und den Dreiertakt, die beide für ältere Balladen eher untypisch sind (Jersild 1986:133), könnte man meinen, es handle sich um einen langsamen, aber fröhlichen Tanz, wenn nicht bereits in der erste Strophe eine Vorahnung der folgenden Hinrichtung gesät würde:

Fru Tala hon drömde en dröm inatt
Vak upp, här är en god tid -
att den rike herr Holger, han skulle ge tappt,
- den rike herr Holger

Frau Tala, sie träumte einen Traum heute Nacht
- Wach auf, hier ist eine gute Zeit -
Dass der reiche Herr Holger, er würde verloren sein
- Der reiche Herr Holger

In Garmarnas Version wird Herr Holger instrumental eingeleitet. Dabei spielen Geige

und Drehleier ein 16 Takte langes Motiv, das in vier Vierergruppen a – a' – a – a'' unterteilt werden können. Mit einem Schlag Auftakt beginnt Emma Hårdelin ihre ebenfalls 16 Takte lange erste Strophe:

Herr Holger

Garmarna

Emma Hårdelin

16

Fru Ta - la hon dröm - de en dröm i natt, vak upp här

22

är en god tid att den ri - ke herr Hol - ger han

27

skul - le ge tappt, den ri - ke herr Hol ger

Garmarnas neue Melodie von Herr Holger erzeugt einen anderen Eindruck als die fröhlich gehaltene Vorlage. Die von Emma Hårdelin gesungene erste Strophe, deren Transkription oben zu sehen ist, vermeidet die sechste Stufe, in diesem Fall h bzw. b. Dadurch entsteht eine Mehrdeutigkeit, die sowohl den Schluss zulässt, es handle sich um d-Moll oder eine dorische Melodie. Auch in älterer schwedischer Volksmusik sind Auslassungen der 6. Stufe bzw. der Stufe -3 ausgehend vom Grundton 1 üblich. Um in den Vallåtsmodus zu passen, der, wie schon der Name Lockrufsmodus besagt, vor allem bei Hornliedern, Lockrufen und auch bei Spielmannsmusik verwendet wird, müsste die Melodie jedoch den Halbtonschritt zwischen der Stufe -2 und 1 aufweisen, also anstatt eines c ein cis, das im Schlusston auch um einen Viertelton erhöht intoniert werden kann (vgl. Lundberg & Ternhag 1996:113f).

Rhythmisch ist die Melodie von Synkopierungen geprägt, die durch gerade, mit Nachdruck gesungene Taktanfänge kontrastiert werden. Die Synkopen sind die den Strophen manchmal leicht verschoben und bilden einen Gegensatz zu den nichtsynkopierten Vor- und Zwischenspielen.

Emma Hårdelin versieht einige Töne, wie z. B. in Takt 15 der ersten Strophe mit einem Melisma, das sie bei ähnlichen Strophen wiederholt. Da die Anzahl der Silben bei den Strophen variiert, werden die letzten Takte davon abhängig variiert. Dies gilt auch für kurze Triller und Melismen, die der Praxis in schwedischer Vokalmusik entsprechen.

Herr Holger ist folgendermaßen aufgebaut:

Abschnitt	Dauer	Ausführung
$a - a' + a - a''$	8 Takte	Bass, Schlagwerk, Geige, Vevlira, Gitarre
$a - a' + a - a''$	8 Takte	Bass, Schlagwerk, Geige, Vevlira, Gitarre
1. Strophe mit KV	16 Takte	Gesang, Schlagwerk, Bordun
$a - a' + a - a''$	8 Takte	Bass, Schlagwerk, Geige, Vevlira, Gitarre
2.&3. Strophe	16 Takte	Gesang, Schlagwerk, Bordun, Einwürfe
4.&5. Strophe	16 Takte	s.o.+ Instrumentalmelodie als Unterstimme
$b - a + b - a$	8 Takte	Bass, Schlagwerk, Geige, Vevlira, Gitarre
6. -9. Strophe	16 Takte	Gesang', Schlagwerk, Programmierung, Bordun, Einwürfe von Vevlira, Geige
10.-13. Strophe	16 Takte	s.o. + Einschübe als durchgehende geführte Melodie
Bridge	8 Takte	Bass, Schlagwerk, Gitarre, Vevlira, Geige
14. & 15. Strophe	16 Takte	Gesang, Bass, Schlagwerk, Vevlira, Geige, Bordun, Programmierung
16. Strophe mit KV	16 Takte	Gesang, Bass, Schlagwerk, Bordun, Drehleier, Geige, Programmierung
$b - a + b - a$	8 Takte	Geige, Vevlira, Schlagwerk, Bass, Gitarre
Fade out		Geige, Vevlira, Bass, Schlagwerk

Das Stück ist in achtzahligen Taktgruppen aufgebaut. In der ersten Strophe werden über 16 Takte die Verse samt Kehrvers (kurz KV) gesungen, wobei die Begleitung sich aus Bordun und Schlagwerk zusammensetzt, und noch relativ sparsam ist. Nach dem Zwischenspiel folgt die nächste Strophe, genauer gesagt zwei Strophen ohne Kehrvers, die mit zusätzlichen Klängen im Hintergrund verstärkt werden und in der nächsten Strophe zu einer Melodie in der Unterstimme ausgebaut werden. Danach folgt ein Zwischenspiel, das ein neues und das Melodiemotiv a aneinanderreicht, um wieder von einer Gesangssequenz abgelöst zu werden. Dabei handelt es sich um eine Melodie, die den Text im doppelten Tempo wiedergibt, sodass innerhalb von 16 Takten vier Strophen ohne Kehrvers gesungen werden können.

Während die Einschübe bei den ersten 16 Takten sehr einfach und minimal sind und so Emma Hårdelins Stimme im Vordergrund steht, werden sie bei der nächsten Strophe (die wieder vier Strophen ohne Kehrsvers zusammenfasst) als selbstständige Melodie verstärkt, die „orientalisch“ klingt und so vielleicht auch das Fremde darstellt, das sich aus der Wiederkehr des untoten Herrn Holger ergibt. Danach wird wieder die erste Gesangsmelodie verwendet, die sich zwei Mal wiederholt, wobei in der letzten Strophe wieder der Kehrsvers eingebaut wird. Dadurch schließt sich ein Kreis. Dieser Verkürzungsmethode ähnelt den Aufzeichnungen in SMB, wo der Kehrsvers aus Platzgründen ebenfalls nur in der ersten und letzten Strophe aufgezeichnet ist. Herr Holger schließt mit der Wiederholung des acht Takte langen Instrumentalteils b – a, b – a und einem zusätzlichen Schlag ab, der ausklingt.

An diesem Stück lässt sich sehr gut beobachten, wie der lange Balladentext zu einer kompakten Handlung reduziert wird, die durch instrumentale Zwischenspiele und vor allem Variationen während der Gesangsabschnitte ständig im Detail verändert wird und somit die Spannung aufrecht erhält. Darüber hinaus entsteht durch die neue Gesangsmelodie mit Auslassung der 6. Stufe der Eindruck, sie könnte älter sein als jene, die 1889 in *Skånska allmogens lif* veröffentlicht wurde (Jonsson 1983:486).

5.3.2. DEN BORTSÅLDA/DIE VERKAUFTE

Eine ähnliche Beobachtung macht auch Gunnar Ternhag bei seinem Vergleich von Helmi Brenners *Den bortsålda* von 1957⁸³ und Garmarnas Version von 1994. In diesem Fall waren die Veränderungen an der Melodie nicht so radikal wie bei *Herr Holger*, sondern sind an einigen rhythmischen und melodischen Variationen festzumachen. Die in Moll gehaltene erste Aufnahme, bei der nur die Sext variiert, ist bei Emma Hårdelin eine Melodie in rein melodischem Moll. Auch in diesem Fall entsteht eine neue Variante, die älter scheint, als jene der 1891 geborenen Helmi Brenner (Lundberg & Ternhag 1994:72f). Stefan Brisland-Ferner ging von Helmi Brenners Aufnahme aus, die er zufällig entdeckte (SB-F 2005), aber Emma Hårdelin von der LP *Kärringtand* von Margareta Söderberg (1976), die sie aus der Plattensammlung ihrer Eltern hatte. Dabei handelt es sich um eine Bearbeitung der Variante Helmi Brenners von 1976 im Stil der Folkmusikvågen/Volksmusikwelle, bei der die Sängerin

⁸³ Die Aufnahme wurde auf der LP bzw. CD *Den medeltida balladen* bei Caprice (22035) veröffentlicht.

im Vordergrund zu hören ist, während nach und nach eine Flötenmelodie, Schlag- und Saiteninstrumente hinzukommen, die zu einem Klangteppich verwoben werden. Interessant ist, dass Margareta Söderberg ebenfalls nicht in melodischer Moll singt, auch wenn einige Variationen der Melodie bei Emma Hårdelin eher ihrer als Helmi Brenners Version ähneln.

5.3.3. BRUN

Die Ballade über den Räuber Brun (auf Deutsch: Braun), handelt von seiner letzten dramatischen Begegnung mit einer Jungfrau, die sich gegen den notorischen Vergewaltiger und Frauenmörder wehrt. Brun entführt die Frau von ihrem Hof, und brüstet sich vor ihr mit seinen Gräueltaten an 15 Jungfrauen. Nach der langen Entführung hoch zu Ross wird er vom Schlaf übermannt und findet sich von seiner vermeintlichen „Beute“ gefesselt wieder, die ihn aufweckt, um ihn in wachem Zustand mit ihrem goldenen Messer zu erstechen und so ihr Leben zu retten und ihre Ehre zu behalten.

Jede Strophe besteht aus einem Vers, dem ersten Teil des Kehrverses „Brun sover allena/Brun schläft alleine“, einem neuen Vers und dem zweiten Teil des Kehrverses „Det blåser och det regnar; Nordast uti fjällen där vila ock tre nordmän/Es stürmt und es regnet; Nördlichst draußen im Gebirge, dort ruhen auch drei Nordmänner.“ Die freiere Übersetzung der deutschen Ausgabe von *Vedergällningen* ist noch expliziter: „Der heulende Wind und der Sturm; peitschen die nördlichen Berge; drei Nordmänner liegen dort tot (North Side 1999).“ Durch das Motiv der drei „ruhenden“, also toten Nordmänner, die auf die Geschehnisse zwischen Brun und der Jungfrau oder die Handlung keinen Einfluss haben, entsteht schon in der ersten Strophe, in der die – noch - ereignislose Begegnung der Beiden beschrieben wird, eine Stimmung, die die düstere Entwicklung erahnen lässt.

Garmarnas Vorlage ist in den Band 4:2 mit Ritterliedern von SMB zu finden. Bei dem Text handelt es sich um eine Aufzeichnung des Gesangs der Kätnerwitwe Maja Hansdotter von J.H. und/oder D.S. Wallman im Jahr 1811, die Melodie wurde sechs Jahre später von J.B. Struve transkribiert (1983-2001:212). In SMB gibt es neben dem Text auch die in Grönlands „Alte Schwedische Volks-Melodien“ (1818:34) arrangierte Melodie(s. u.). Hier wird die Bassstimme weggelassen und das Stück um eine große Sekund nach unten transponiert, um den Vergleich mit Garmarnas Melodie zu vereinfachen.

Röfwaren Brun

Allegro e vivo

Brun han rid - er sig till Jung - fruns gård; Brun sof - ver al - le - na

U - te för honom Jungfruen står Det blå - ser och det re - gnar

nord - ast ut i fjäl - len, der hvi - la ock tre Nord - män.

Bei Garmarna wird die Melodie um eine große Non tiefer gesetzt und ist in groben Zügen erkennbar. Manchmal werden Terzsprünge durch Sekunden ersetzt oder z. B. in Takt vier, acht und elf von Emma Härdelin eine Verzierung hinzugefügt. Interessant die Schlusstakte der Kehrverse, wo im Ausgangsmaterial immer das f (bzw. g in der Originalhöhe) zu einem fis (gis) erhöht wird, was bei Garmarna nur gemacht wird, wenn danach ein Sekundschrift nach oben folgt.

Die untere Stimme ist die Hauptstimme, die obere Stimme die manchmal eingesetzte Begleitstimme.

Brun

Emma Härdelin

Brun han ri - dertill Jung-fruns gård; Brun sof-ver al - le - na U - te för honom

Jungfruen står Det blå - ser och det re - gnar

nord - ast ut i fjäl - len, der hvi - la ock tre Nord - män.

In Garmarnas Brun werden zehn der sechzehn Strophen verwendet. Das Stück beginnt mit einem programmierten Klangteppich, der unter anderem aus verzerrtem Bordun und scharrenden Geräuschen besteht, die Assoziationen zu der unwirtlichen und unheimlichen Natur erwecken lassen, die im Kehrvers beschrieben wird. Nach vier Takten beginnt Emma Hårdelin über die weiterlaufende, manchmal leicht variierten Hintergrundklänge zu singen. Ab der zweiten Strophe wird sie von einer Bratsche begleitet, der in der fünften auch eine Gesangsüberstimme in Terzen folgt und in der vorletzten Strophe wieder reduziert wird. Ausgenommen davon ist die letzte Phrase des Kehrverses ab „nordast uti fjällen...“, wo die Vokalbegleitung bleibt. Die folgenden verzerrten Instrumentalklänge gehen langsam in ein an Sturm erinnerndes, blasendes Geräusch über, bevor das Stück endet. Emma Hårdelins klare Stimme steht im Kontrast zu den unheimlich anmutenden Hintergrundgeräuschen und der düsteren Handlung. Im Gegensatz zu etwas Herr Holger, bei dem die Bezeichnung Bordunrock ziemlich treffend ist, wird bei diesem relativ ruhigen Stück ein anderes musikalisches Register verwendet, das fast meditativ anmutet.

5.4. FAZIT

Die erste ins Auge fallende Element von Garmarnas Textbearbeitung ist die Reduktion, durch die manchmal 50 % und manchmal nur eine einzige oder gar keine Strophe weggelassen wird. Dadurch wird ein bestimmtes musikalisches Format möglich gemacht. Die Kürzungen lassen sich durch ein Reduzieren der Strophenanzahl gestalten, oder durch die seltenere Wiederholung (z. B. bei *Brun*, *Herr Holger*) oder das Weglassen des Kehrverses, wie es bei *Straffad moder & dotter* der Fall ist. Bei dem Cover von *Vänner & fränder* kam es im Gegensatz dazu zu einer Addition bzw. Wiederholung von zwei Strophen. Im Gegenzug wurden dafür drei Strophen weggelassen. Zur Verstärkung der Dramatik werden auch Strophen oder Verse umstrukturiert, sodass sie an einer anderen Stelle einen Überraschungseffekt auslösen können.

Auch auf der Wortebene wurden die Texte verändert, manchmal durch die Verwendung eines älteren, aber auch stilistisch moderneren Ausdrucks, oder einer ähnlichen Formulierung.

Diese Verwendung älterer und moderner Varianten gilt auch bei Emma Hårdelins Aussprache, z. B. bei dem Personalpronomen *dig* (dir, dich), dass bei *Vänner och fränder* wie in der Alltagskommunikation, also *dej*, und bei *Brun* *dig* ausgesprochen wird.

Während die Auslassung von Strophen nicht auf Vergessen, sondern auf eine bewusste Auswahl der Strophen hinweist, erinnern manche kleinere Veränderungen, die auch von den CD-Booklets abweichen an die Variabilität in mündlicher Tradition.

Die Freiheiten im Umgang mit den Melodien ist größer, was zum Einen an fehlenden überlieferten Melodien liegt, wodurch die MusikerInnen gezwungen sind, wie bei der Praxis der Schillingdrucke/Notenflugblätter vorzugehen, deren Texte manchmal mit dem Vorschlag versehen waren, sie nach einer „eigenen behaglichen Melodie“⁸⁴ zu singen (Ling 1986:129, Jersild 1975:70ff). Für sie ist die Kongruenz zwischen musikalischen Mitteln und Inhalten wichtig. Ein sehr deutliches Beispiel dafür ist die überlieferte Dur-Melodie von *Herr Holger*, die mit einer Moll- oder dorischen Melodie ersetzt wurde, deren 6. Stufe vermieden wird. Im Kontrast zu dem Wunsch, drastische Inhalte mit ebenso dramatischer Musik zu untermalen (SB-F 2005), steht Emma Hårdelins klare Stimme, die meist sehr distanziert, klar und erzählend wirkt, wodurch sie den bei Balladentexten gebräuchlichen objektiven Erzählstil auch musikalisch weiterführt. Diese Objektivität wird höchstens durch die Verwendung von Melismen gebrochen, mit denen gewisse Worte mehr Ausdruck erhalten. Bei ähnlicher Melodieführung und wenn der syllabische Text es zulässt, wird in den Folgestrophen eine Verzierung an ähnlicher Stelle gesetzt, wie es z. B. bei *Herr Holger* der Fall ist. Auch hier lässt sich eine musikalische Parallele zu dem Balladencharakteristikum sehen, dass ähnliche Geschehnisse mit ähnlichen Worten ausgedrückt werden.

Während manche Melodien zur Gänze ersetzt werden, werden andere mehr oder weniger stark variiert. Handelt es sich bei Garmarnas Ausgangsmaterial um Aufnahmen, ist die Variation geringer. Dass kleine Veränderungen einen großen Effekt haben können, zeigt die Analyse von *Den bortsålda*, wo ein an der richtigen Stelle gesetzter Halbtonschritt die Melodie älter scheinen lässt als die älteste der drei Aufnahmen (Lundberg & Ternhag 1994:72f).

Bei den Balladen von Garmarna handelt es sich nicht um Songs an sich, da es normalerweise keinen Refrain im herkömmlichen Sinn gibt, sondern nur manchmal der Kehrvers gesungen wird, der sich durch seine meist nicht durchgehende Verwendung weniger

⁸⁴eigen behaglig melodi (Ling 1986:129, Jersild 1975:70ff)

stark abhebt. Um trotzdem die Aufmerksamkeit der Zuhörenden am Leben zu erhalten, die an die Muster der Populärmusik gewohnt sind, wird mit Variation im Arrangement gearbeitet. Dies beinhaltet die Verwendung von Überstimmen, verschiedenen Klangfarben oder Klangelementen, die ergänzt und wieder reduziert werden, den abwechselnden Einsatz von Gesangstrophen und Instrumentalteilen und die Balance zwischen suggestiver Wiederholung und Variation. Die Gestaltung kann sehr unterschiedlich sein und reicht von *Styfmodern*, das a capella am Ende von Vittrad als eine Art Bonus Track von Emma Hårdelin gesungen wird, bis hin zum mystischen, mit programmierten Klangteppichen versehenen *Brun* oder dem energiegeladenen *Herr Holger*, bei dem manche Instrumente verzerrt werden.

6. UNSERE UND EURE MUSIK

6.1. UMGANG MIT DEN TEXTEN

Wir lassen einen Text nicht weg, weil er etwas Seltsames aussagt

(SB-F 2005).⁸⁵

6.1.1. TRAMPELN AUF HEILIGEM BODEN?

Wie bereits in den vorhergehenden Kapitel beschrieben, handelt es sich bei Garmarna um eine Band, die – wenn auch in einer bestimmten Nische - innerhalb der Populärmusikszene angesiedelt ist. Dies setzt auch voraus, dass ihre Musik an ein Format angepasst werden muss, das den Anforderungen des populärmusikalischen Kontexts entspricht. Ein wichtiger Faktor ist dabei die Länge, da z. B. im Radio eine gewisse Songdauer als Norm gesehen wird und sich Überlänge negativ auf den medialen Selektionsprozess und somit auf den Verkauf auswirken kann. Die Liedtexte, in diesem Fall die Anzahl der Balladenstrophen, sind ausschlaggebende Faktoren für die Länge des Gesamtproduktes. Emma Härdelin, die mit Volksmusik und Populärmusik aufwuchs, bezeichnet dieses Gesamtprodukt als „ein gewöhnliches Lied (2005b)“:

[I]n Garmarna geben wir oft die Kehrverse weg und pressen die Ballade zusammen, sodass sie nicht sieben Minuten lang wird, sondern dass sie mehr wie ein gewöhnliches Lied wird (EH 2005b).⁸⁶

Die Balladentexte dienen als Ausgangsmaterial für eine Bearbeitung, die nicht auf der reproduzierenden Wiedergabe des ausgewählten Materials basiert, sondern ein medial kompatibles, musikalisches Gesamtprodukt zum Ziel hat. Emma Härdelin stellt die Bezeichnungen Balladensängerin und Volksliedsängerin gegenüber, um ihre Überlegungen zu

⁸⁵Vi väljer inte bort en text för att den säger nånting konstigt (SB-F 2005).

⁸⁶[I] Garmarna tar vi ofta bort omkväderna och pressar ihop balladen så att den inte blir 7 minuter lång utan att den ska vara mer som en vanlig låt (EH 2005b)

verdeutlichen: „[W]enn ich mich als Balladensängerin sehen würde, da würde ich alle 20 Verse einer Ballade und den ganzen Kehrvers lernen (EH 2005b)⁸⁷“. Während eine Balladensängerin Emma Härdelins Auffassung nach quantitativ reproduzieren soll, hat die Volksliedsängerin eine größere Freiheit.

Nur selten (z. B. bei *Herr Olof*) kommt es vor, dass einem Balladentext noch eine Strophe oder eine Wiederholung hinzugefügt wird, auch wenn ein gewisser Reiz darin liegt, den Text mit dem Kehrvers und die Musik langsam und parallel zu entwickeln (SB-F 2005). In den meisten Fällen kommt es zu Kürzungen, die manchmal beträchtlich sind. Die MusikerInnen haben durch ihre Erfahrungen gelernt, wie zum Beispiel durch das erste Arrangement für die Ballade *Herr Holger*. In diesem Fall hatten sie sich enormen Anstrengungen unterzogen, um die Dramatik während der 38 Strophen durch ein abwechslungsreiches Arrangement ständig am Leben zu erhalten. Als sich dann herausstellte, dass sich die erste Aufnahme der Zehnminutenmarke näherte, mussten große Teile des hart erarbeiteten Stückes wieder gestrichen werden. Die Bandmitglieder hatten bei Kürzungen manchmal das Gefühl, „auf heiligem Boden zu trampeln (SB-F 2005)⁸⁸“, überzeugten sich aber selbst davon, dass es wichtiger sei, dem Ausgangsmaterial neues Leben einzuhauchen, solange dieser Balanceakt die Handlung nicht völlig zunichte macht. Stefan Brisland-Ferner beschreibt den Zugang der MusikerInnen als „ziemlich respektlos“, da sie ihre eigenen Ziele verfolgen und die Texte verwenden, wie sie wollen (2005). Das Arrangement und seine Länge hat Vorrang vor den Texten, gleichzeitig sollen letztere aber in einer so ursprünglichen, „reinen“ Form wie möglich beibehalten werden, indem nur jene Abschnitte reduziert werden, die für die Handlung nicht unbedingt notwendig sind:

In gewisser Weise denke ich, dass wir das Material ziemlich, ziemlich rein verwenden. Es ist dadurch wieder lebendig geworden. Ich denke also nicht, dass es schlimm ist, so zu arbeiten. Man muss diese unendlichen Textzeilen zu einer Geschichte reduzieren, die man verwenden kann, aber es geht nicht, die ganze Handlung zu entfernen, und das haben wir tatsächlich noch nie gemacht (SB-F 2005).⁸⁹

⁸⁷[O]m jag skulle anse mig vara balladsångerska skulle jag lära mig alla 20 verserna på en ballad och hela omkvädet (EH 2005b).

⁸⁸ klampa på ohelig mark (SB-F 2005)

⁸⁹ Vi är ju ganska respektlösa, vi ska ju få till vårt. Vi använder texterna som vi vill. På nåt sätt tycker jag att vi använder det här materialet väldigt, väldigt rent. Det har fått liv igen genom det. Jag tycker nog inte att det är farligt att hålla på så här, man ska få ner de här oändliga textraderna till en historia som går att använda, men det går inte att plocka bort hela historien, och det har vi ju faktiskt aldrig gjort (SB-F 2005).

Da es bei Balladen oft vorkommt, dass formelhafte Strophen mit nur kleinen Abweichungen wiederholt werden, können Kürzungen ohne schwerwiegenden Eingriffe in den Kern der Erzählung durchgeführt werden. Der Erzähl- und Performanzcharakter kann sich durch diese Verdichtung natürlich manchmal grundlegend ändern. Andererseits sind auch in SMB nicht immer Kehrverse überliefert, da sie nur einen Bestandteil der Balladencharakteristik ausmachen.

Ein Knackpunkt im Umgang mit dem Text war die Arbeit mit dem international tätigen Produzenten Sankan, Ulf Sandqvist. Seine Art, kommerziell zu denken, sprich: sofort zu erkennen, ob ein Stück auf der CD oder im Radio funktioniert, also ob es zu lang oder eintönig ist, gab den MusikerInnen neue Impulse (Lundberg u.a. 2003:166) – auch wenn sich die Länge der meisten Balladen zwischen der Vier- und Sechsminutenmarke bewegt. Eine Ausnahme stellt die a capella-Version von Styfmodern mit einer Länge von unter drei Minuten dar.

6.1.2. ICH WILL NICHT IN DIE JÜT/DISCHEN LANDE

Ein weiterer wichtiger Aspekt bei Garmarnas Textverwendung ist, dass man „einen Text nicht weglässt, weil er etwas Seltsames aussagt (SB-F 2005)“⁹⁰. Ein Beispiel dafür ist die „ziemlich abscheuliche (SB-F 2005)⁹¹“ Textzeile „Jag vill ej komma till det Judiska land till att vandra/Ich will nicht in das jüdische Land kommen um zu wandern“ in der Ballade *Den bortsålda/Die Verkaufte*. Diese handelt von einer Frau, die gegen den eigenen Willen von ihrem Vater für einen halben Laib Brot in ein fremdes, in dieser und auch mehreren anderen Varianten jüdisches Land verkauft werden soll. Die MusikerInnen hätten die Möglichkeit gehabt, für diesen Kehrvers Adjektive aus einer anderen Variante des Typs SMB 173 zu verwenden, wie z.B. nordisk (nordisch), hednisk (heidnisch), turkisk (türkisch), mordisk (mörderisch oder evtl. morländisch, vgl. www.morlanda.se/oedman/oedm241.htm), um so einer möglichen ideologischen Vereinnahmung durch antisemitische Gruppierungen vorzubeugen, wobei einige der Alternativen andere Problematiken aufgeworfen hätten. So wie Helmi Brenner und Margareta Söderberg, eine Vertreterin der links orientierten Folkmusikvågen (Volksmusikwelle) blieben sie aber bei den „jüdischen Landen“. Laut den

⁹⁰ väljer inte bort en text för att den säger nånting konstigt (SB-F 2005)

⁹¹ ganska otäck (SB-F 2005)

MusikerInnen liegt die Begründung für den unveränderten Gebrauch der Zeile an ihrem Respekt vor der Vorlage (der Reinheit der Texte(SB-F 2005)), der nur vom Verlangen nach der richtigen Länge beschränkt wird, und im Alter der Balladen, durch welches eine Art Legitimität entsteht (GR 2005):

Gerade das da, dass man die Texte verwendet, wie „nicht in dem jüdischen Land zu wandern“, oder dass man Embryos herauschneidet und ihr Blut trinkt, das kapieren die Leute ja. Hätten wir die Texte selbst geschrieben, hätten die Leute zurecht geglaubt, dass wir bescheuert sind. Jetzt sind es aber mittelalterliche Balladen, und das ist das Faszinierende an ihnen. Wir brauchen nicht hinter der Moral zu stehen (GR 2005).⁹²

Garmarna sieht sich in erster Linie als apolitische Band, deren Zielsetzung es ist, nicht gesellschaftskritisch mit dem Finger auf die brutalen Elemente, wie der Misshandlung von Frauen oder brutalem Mord, zu zeigen, sondern mit Hilfe von naturmythischen und Ritterballaden Geschichten zu erzählen, die die gleiche Funktion wie heutige Horror- oder Actionfilme hatten, nämlich die Leute mit Schaurigem zu unterhalten (EH 2005, GR 2005, JH 2005, RW 2005, SB-F 2005). Im Laufe der Interviews wurden einige Einschränkungen genannt. Bei Emma Härdelin kommt z. B. der Genderaspekt zu tragen, wenn einer Frau allzu übel mitgespielt wird. Darüber hinaus weist sie darauf hin, dass die MusikerInnen natürlich nicht für die ZuhörerInnen sprechen können, die sich ihre eigene – eventuell politische oder gesellschaftskritische - Auffassung bilden und diese letztendlich auch zu verantworten haben (EH 2005b). Stefan Brisland-Ferner sieht wiederum eine Art unabsichtliche politische Aussage darin, „etwas Verwerfliches darzustellen, und das auf eine neutrale Art zu machen (2005).“⁹³ In der Distanz, die durch Emma Härdelins von der Handlung scheinbar unberührte Stimme entsteht, und die von der Musik kontrastiert wird, liegt ihmnach eine besondere Qualität:

⁹² Just det här med att använda texterna som att inte vandra i det judiska land, eller att man skär ut foster och dricker deras blod, det fattar ju folk. Hade vi skrivit texterna själva hade folk med all rätt trott att vi var dumma i huvet. Nu är det medeltida ballader, och det är det fascinerade med dom. Vi behöver inte stå för moralen (GR 2005).

⁹³ „att framställa något förkastligt på ett neutralt sätt (SB-F 2005)“

Es gibt ja viele Themen, die politisch inkorrekt sind. Wir schreiben sie nicht um, damit sie politisch korrekt werden, aber wir drücken auch keine Meinung aus. Wir haben eine Art Vermittlerrolle. Es ist fast, als ob ein Geist singt (SB-F 2005).⁹⁴

Laut Stefan Brisland-Ferner müssen sich die ZuhörerInnen selbst fragen und werden dazu provoziert, sich Gedanken zu machen, wenn Textzeilen auftauchen, wie jene über die jüdischen Lande, die die Band niemals selbst schreiben würde und die sich auf keinsten Weise mit Garmarnas Anschauungen deckt, aber von ihr in den Raum gestellt wird (2005).

Abhängig vom soziopolitischen Kontext werden Stefan Brisland-Ferners Gedanken zur Provokation unterschiedlich direkt verwirklicht. In Schweden war es für Garmarna nie auch nur ansatzweise rechtlich problematisch, den Kervers der Ballade über die verkaufte Frau wortgetreu zu übernehmen, da es eine liberale Gesetzgebung in puncto Rechtsextremismus gibt (Lachauer 2005:89), solange nicht gegen Volksgruppen gehetzt wird.

Anders ist die Lage in Deutschland und auch Österreich. So ist es wohl kein Zufall oder Fehler, dass in der deutschen Übersetzung der oben angesprochenen Ballade *Den bortsålda* die jüdischen Lande im Booklet zu jütischen wurden (Westpark 1999). Dadurch wird der Fokus von der problematischen Textzeile hin zum Schicksal der Frau gelenkt. Vielleicht hat es Garmarna auch dieser Veränderung eines einzigen Buchstabens zu verdanken, dass Aufwartungen von Rechtsextremisten bis auf Ausnahmen ausblieben; ebenso wie der Vorwurf, ultranationalistische Musik zu machen, von der Garmarnas inoffizielles Vorbild Hedningarna (Die Heiden) kurz betroffen war (Lira 1996/1). Eine solche Einschätzung wirkt bei einem kurzen, oberflächlichen Kontakt nachvollziehbar, wenn man die große Anzahl der Namen von Bands und Alben mit skandinavischen oder altnordischen, oft mythologischen Referenzen in Betracht zieht, die der rechtsextremen Szene zugerechnet werden (Dittmann 2001:183ff). Dazu kam die Verwendung von historischen, teilweise bereits ausgestorbenen Volksmusikelementen, die auch im Gothic-Umfeld oder dem Neo Folk vorkommen, deren Szenen sich teilweise mit der rechtsextremen überschneiden (Hoyningen-Huene 2003:235), und in denen auch das Neuheidentum praktiziert wird, wo ebenfalls eine Grauzone zwischen esoterischen, ökologischen, germanisch/mythologischen und politisch rechten bis rechtsextremen Einflüssen existiert (Heller und Maegerle 1998:171ff, Hundseder 1998:167ff). Besitzt man keine Kenntnis davon, dass die Band zu einem modernen schwedischen

⁹⁴ Det finns ju många ämnen som naturligtvis är politiskt okorrekta. Vi skriver inte om dem för att de ska bli politiskt korrekta, men vi uttrycker heller inte en åsikt. Vi har en slags förmedlande roll. Det blir nästan som ett spöke som sjunger (SB-F 2005).

Volksmusik- und World Music-Milieu gehört, das ideologisch aus den alternativen Bewegungen entstanden ist, kann diese Kombination von Name und Musik zumindest im deutschsprachigen Raum zu einer negativen Erwartungshaltung führen. Garmarnas Name, der auf einer zufälligen Entdeckung in einem Gedicht basiert, stellt laut Rickard Westman „im Nachhinein eine unglückliche Verbindung zur nordischen Mythologie (2005)“⁹⁵ dar, er meint aber auch, dass „das ganze Milieu so 70er-Jahre links ist, dass es lächerlich ist (s. o.).“

Dass die Band unfreiwillig mit Neonazis in Kontakt kam, ist eine Tatsache, die bei Rickard Westman zu Resignation, Traurigkeit und Wut führte. Er sieht dies nicht als Problem der Band, sondern als das jener, die einen „1200 [sic!] Jahre alten Text“ auf diese Art interpretieren. „Die Musik, die gemacht wird, ist nicht schwedisch. Das ist unsere Musik, das Gleiche mit den Texten. Es gibt keinen Selbstzweck, alte schwedische Texte zu verwenden (RW 2005).“⁹⁶ Beim Schreiben und Machen der Musik existieren ihm nach keine Gedanken an eine mögliche Ideologisierung. Nach dem kreativen Prozess sind den MusikerInnen mehr oder weniger die Hände gebunden, denn sie können niemandem verbieten, ihre Musik zu kaufen. Sie distanzieren sich von rechtsextremen Fans neben ihrer deutlichen Positionierung gegen Rassismus und Nationalismus auch durch die Praxis, sie im persönlichen Gespräch abzuweisen (RW 2005), wodurch sie auch den Eindruck bekamen, in diesen Kreisen nicht sehr beliebt zu sein (SB-F 2005). Im Gegensatz zur Band Nordman, die sich bei ihren Auftritten mit Runensteinen und Thorshammer inszenierte und dementsprechend größere Probleme hatte, sieht Rickard Westman bei Garmarna keinen Auslöser für Beliebtheit unter derartigen AnhängerInnen (2005). Stefan Brisland-Ferner meint aber auch, dass man konstant deren Auftauchen fürchtet und ein mulmiges Gefühl hat, wenn eine ihnen unbekannte deutsche Hardrockband ihre Songs covert (2005).

Stefan Brisland-Ferner weist darauf hin, dass Neonazis nie als sichtbare Gruppe im Publikum waren, und dass er nicht glaubt, die Band sei so beliebt in solchen Kreisen. Eine Subkultur, die Odin cool findet, erscheint ihm unangenehm, gleichzeitig weiß er nicht, was er dagegen tun könnte. „Ich verliere nicht mein Interesse, rufe Gotte an und kichere, fasse keinen Gedanken daran, dass Odin verherrlicht wird... Wir haben das schon lange gemacht, es macht Spaß. Wir hören nicht wegen Neonazis auf (SB-F 2005).“⁹⁷

⁹⁵ „i efterhand en olycklig koppling till nordisk mytologi [...] hela miljön är ju 70-tals vänster att det är löjligt (RW 2005)“

⁹⁶ „en 1200 år gammal text.[...] Musiken som görs är inte svensk. Det är vår musik. Det samma med texter. Det finns inget självändamål att använda gamla svenska texter. (RW 2005)“

⁹⁷ „Jag tappar inte mitt intresse, ringer Gotte och fnissar, jag får inte tanke på att Odin hyllas... Vi har hållit på länge, det är roligt. Vi slutar inte för nynazister (SB-F 2005).“

Während den MusikerInnen rechtsextreme Fans sehr unangenehm sind, kam es aufgrund der Texte auch schon zu falschen Erwartungen und Missverständnissen anderer Art, die sie mit Humor nehmen. So hatte ein amerikanischer Radiomoderator die Bandtexte aufmerksam gelesen und sich daraus ein Bild der Gäste gemacht, bevor er Garmarna in Empfang nahm – plötzlich sichtlich erleichtert, keine zwei Meter großen Riesen mit von Blut triefenden Zähnen am Hals zu haben, sondern fünf nette junge Leute (GR 2005).

6.2. UMGANG MIT DER MUSIK

Es gibt nichts irgendwie Heiliges (GR 2005).⁹⁸

6.2.1. MUSIKALISCHE IDEALE UND TABUS

Seit dem Theaterstück *Amledo*, dem Auslöser für die Bandgründung, gibt es ein Ideal des Rauhen und Kargen in der Musik der Band. Darüber hinaus werden mehrere musikalische Ideen miteinander vereint, die sich je nach musikalischem Hintergrund der Bandmitglieder unterschiedlich äußern. Für Emma Hårdelin handelt es sich um mittelalterliche, modale Klänge, Bordun und einfache Melodien, die aber nicht zu einem leisen, sanften Resultat, sondern meist härterem Gesamtklang führen sollen (2005b).

Für Gotte Ringqvist steht im Vordergrund, jenes Gefühl zu erreichen, das bei *Amledo* zum Ausdruck kam. Um dieses Ziel zu verwirklichen, steht er hinter jeder zielführenden Methode. Für ihn ist es allerdings ein sensibles Thema, ob und wie stark man Schlagzeug, Bass und E-Gitarre einsetzt.

Das Problem mit VolksmusikerInnen – ich nenne keine Namen –, sie fügen verzerrte Gitarren hinzu, denn dann wird es automatisch modern, aber das wird es nicht. Dann wird es nur lächerlich. Man darf das ja tun, wenn es durchdacht ist. Wir in Garmarna waren sehr konsequent. Wir machen mit der Musik, was wir

⁹⁸ Det finns ingenting så där heligt (GR 2005)

wollen. Wir machen das nur, wenn das etwas Gutes bringt, wenn das die Musik und dieses Gefühl hervorhebt (GR 2005).⁹⁹

Während Gotte Ringqvist bei der Verwendung von Rockinstrumenten vorsichtig ist, ist sein Umgang mit den Vorlagen frei: „Wir haben nie so gedacht: Ja, das da sind mittelalterliche Balladen, und sie stammen von einer Aufzeichnung, und die ging in G-Dur, deshalb muss man....(2005)¹⁰⁰.“

Vor allem jene Bandmitglieder, die sich erst im Teenageralter der Volksmusik angenähert haben, äußerten sich bei den Interviews kritisch gegenüber dem „verdammten schönen“ Atrium-Sound (GR 2005). Dabei handelt es sich um Produktionen des Labels Atrium, das zu dem Multi Warner Music gehört. Durch eine spezielle Tontechnik bei Volksmusikproduktionen wird ein bestimmter Klang mit Wiedererkennungseffekt erzeugt (Lundberg u.a. 2003:157f), den Rickard Westman und Jens Höglin für überproduziert und langweilig halten (2005). Jens Höglin findet, dass die Percussion im Volksmusikbereich ebenfalls oft ähnlich klingen, in diesem Fall, weil die Vorbilder gleichzeitig auch die Lehrenden sind, sodass er sich seine Inspiration lieber von woanders holt (2005).

Die Gründungsmitglieder kamen in den Interviews mehrmals darauf zu sprechen, dass es für sie ein Bedürfnis war, die bei Amledos Musik erlebten Gefühle auszudrücken. Die Umsetzung dieser Idee hat sich nicht zuletzt durch die verbesserten technischen Möglichkeiten über die Jahre verändert, dem musikalische Ziel und dem Ausdruck ist man jedoch treu geblieben.

[I]m Prinzip unterscheidet sich die Idee nicht von der, die wir heute haben. Das merkt man, wenn wir live spielen. Obwohl in den letzten 15 Jahren viel geschehen ist; Wenn wir heute *Den bortsålda* spielen, dann haben wir andere Loops, ein anderes Arrangement, aber alles strebt in die Richtung, die wir schon damals erreicht hatten, und es war schon auf *Vittrad* [1994] (RW 2005)¹⁰¹.

⁹⁹Problemet med folkmusiker – jag nämnar inga namn –, de lägger in distade gitarrer för att då blir det automatiskt modernt, men det blir det inte, då blir det bara löjligt. man får ju göra det om det är genomtänkt. Vi i Garmarna har varit väldigt konsekventa. vi gör verkligheten vad vi vill med musiken, vi gör det bara om det tillför nånting bra, om det kan lyfta fram musiken och den här känslan (GR 2005).

¹⁰⁰Vi har aldrig tänkt så: ja, det här är medeltida ballader, och dom här stämmer ifrån en upptäckning, och den gick i g-dur, därför måste man... (GR 2005)

¹⁰¹(...)[I] princip skiljer sig inte idén från den som vi har idag. Det märker man när vi spelar live. Även om det har hänt väldigt mycket genom 15 år. När vi spelar *Den bortsålda* idag så har vi andra loopar, ett annat arr, men allting strävar ändå åt det håll som vi hade uppnått då, och den var ändå på *Vittrad* (RW 2005).

Dieses Gefühl stellt einen wichtigen Indikator beim Erarbeiten von neuen Stücken dar. Wenn es sich einfindet, ist der Rest nur noch eine Formsache, wie z. B. der Einbau von Breaks oder eines Refrains. „Wenn wir die Melodie finden, den Kern finden und ihn herauschälen, dann ist der Rest erledigt (GR 2005).¹⁰²“

Wie bereits erwähnt, war die Beziehung der Gründungsmitglieder zu Begriffen wie Folkrock und Volksmusik, wenn man über ihre Musik sprach, in den Anfängen der Band eher gespannt. Dies äußerte sich z. B. in dem stehenden Jens Höglin, der anfangs wegen der möglichen Folkrock-Assoziationen nicht auf einem normalen Schlagzeug spielen durfte oder in frühen Zeitungsinterviews, bei denen jede Zusammengehörigkeit zur Volksmusikszene oder zu Bands wie Hedningarna zurückgewiesen wurde. Stefan Brisland-Ferner erinnert sich daran, dass er sich einerseits unwohl fühlte, wenn der Band jeglicher Platz abgestritten wurde, andererseits konnte er keinen Platz für Garmarna in der Volksmusiktradition, der Spielmannsmusik erkennen, in der viele sehr bewusst mit ihrer Tradition umgingen. Sie „können urviel und sind sehr tüchtig, und das waren wir nicht (SB-F 2005).¹⁰³“ Die totale Zugehörigkeit zur Volksmusikszene war deshalb nie ein Thema, auch wenn Garmarnas musikalische Anfänge „sehr traditionelle Volksmusik, gespielt auf zwei Geigen und einer Bouzouki und einer Gitarre (SB-F 2005)¹⁰⁴“ waren. Da sie von keiner Tradition kamen, war es auch unmöglich, sich zugehörig zu fühlen. Es war zu Beginn schwierig, ihre Musik in eine Perspektive zu setzen, wie es heute möglich ist (s.o.), wo es die Bezeichnung Bordunrock gibt und unter die nicht nur Hedningarna oder Garmarna fallen, sondern auch von ihnen inspirierte Bands, wie die norwegischen Gåte (www.myspace.com/gaate22).

Das erste Probenlokal der Band enthielt wie selbstverständlich ein Mischpult und mehrere Bandmitglieder spielten zu der Zeit in einer Rockband. „Wir wollten ja unseren eigenen Stil finden. Wir fühlten, dass wir ihm auf der Spur waren (SB-F 2005).¹⁰⁵“ Ob jener Volksmusik oder Rock war, war in diesem Zusammenhang irrelevant, wichtig war, dass es Garmarnas Stil war (SB-F 2005).

Ein bedeutender Faktor für die musikalische Stilbildung waren die „mittelalterlichen“ Balladen, deren Wiederholungen des Kehrverses zu einer behutsamen Entwicklung der Erzählung führten, die durch das Arrangement umspielt wurde. Die Arbeit mit solchen Texten stellte sowohl ein Hindernis, als auch eine Herausforderung dar, die viel Fantasie und Arbeit

¹⁰²När vi hittar melodien, hittar kärnan och får fram det, då är resten ordnad (GR 2005).

¹⁰³„kan jättemycket och är väldigt duktiga, och det var inte vi (SB-F 2005).“

¹⁰⁴„väldigt traditionell folkmusik spelad på två fioler och en bouzoki och en gitarr (SB-F 2005)“

¹⁰⁵ Vi ville ju hitta en egen stil. Vi kände att vi var på spår (SB-F 2005).

in Anspruch nahm. Stefan Brisland-Ferner nennt die Ballade *Hilla Lilla* als Beispiel, die kein Popsong ist und auch nicht werden soll. „Trotzdem will man, dass es die gleiche Dramatik geben soll, die bei Phil Spector oder den Beach Boys verwendet wird (SB-F 2005),¹⁰⁶“ wo laut ihm die ZuhörerInnen durch die Arrangements auf das vorbereitet werden, was danach kommt und das Interesse dadurch aufrecht erhalten wird. Sein Ziel ist, so zu produzieren, dass man die Aufmerksamkeit der Zuhörenden bewahrt, ähnlich wie bei Radiomusik. Um diese schwierige Aufgabe zu bewältigen, entwickelte Garmarna eine spezielle Art, Melodien als Loops in ihre Stücke einzubauen, die mit Gitarren und Bassläufen mit variierender Schlagwerkbegleitung zusammengefügt wurden (SB-F 2005).

Wir sehen Garmarna nicht als Balladengruppe, aber gleichzeitig fühle ich auch, dass ich sie niemals aufgeben werde, denn sie sind etwas Heftiges, ich mag die Balladen. Aber [wir sind] vielleicht insofern etwas missverstanden [worden], als dass wir irgendwie die Gruppe geworden sind, die in Balladen über Schmerz und Tod singt. Es stimmt ja, aber es ist nicht unser eigenes vollständiges Bild davon, was wir gemacht haben (SB-F 2005).¹⁰⁷

Neben den spezifischen Anforderungen des Balladenmaterials an die MusikerInnen bekam man z. B. vom Produzenten Sankan Inspiration, der die Band auf die Idee brachte, auch mit dem Bordun die Tonart zu wechseln (Lundberg 2003:166) oder von Folk och Rackare, deren Art mehrstimmige Vokalarrangments zu machen „geklaut wurden (RW 2005)“ - in Form von Covers. Die feine, nuancierte Ausdrucksweise faszinierte, während Rickard Westman das Instrumentalarrangement nicht mehr zeitgemäß erscheint: „Aber Arrangementmäßig, wir klingen überhaupt nicht wie Folk och Rackare. Das ist so viel 1970er-Jahre-Horror. Sowas, was damals gut klang, aber heute überhaupt nicht. So sind wir vielleicht auch in dreißig Jahren....(RW 2005)¹⁰⁸“

Viele der Entscheidungen, ob man mit bestimmten Melodievorlagen arbeitet oder nicht, haben mit der Stimmung in der Musik und den dabei entstehenden Gefühlen zu tun. „Es ist eine Art Essenz, man fühlt irgendwie den Duft, und dann ist er weg, und dann versucht man

¹⁰⁶ Andå vill man att det ska finnas samma dramatik som skulle användas av Phil Spector eller Beach Boys (SB-F 2005).

¹⁰⁷ Vi ser inte på Garmarna som en balladgrupp, men samtidigt kan jag nog känna att jag aldrig vill släppa det heller, för att det är nånting häftigt, jag tycker om balladerna. Men [vi har] kanske [blivit] lite missförstådda då på att vi har liksom blivit gruppen som sjunger om ond och död i ballader. Det är ju sant, men det är inte vår egen totala bild av det vi gjort (SB-F 2005).

¹⁰⁸ Fast arrangemangsmässigt, vi låtar inte alls som fr, det är så mycket 70-talsångest, sånt som lät bra då fast inte alls nu. Så kanske vi också är om trettio år....(RW 2005)

ihn zu erwischen (SB-F 2005).¹⁰⁹ Stefan Brisland-Ferner bekam durch die Entdeckung der schwedischen Volksmusik das Gefühl, musikalisch kommunizieren zu können. Dieser „Duft“ oder die „Expressivität“ in der schwedischen Volksmusik ist für ihn auch in vielen anderen, weit voneinander entfernten Genres zu erhaschen, wie zum Beispiel in elektronischer oder Kunstmusik. Als Lieblingskünstler nennt er u. a. David Bowie, Strawinsky und Satie (SB-F 2005).

Und ich fühle, dass wir das mit Garmarna wollten, nicht eine Rockband zu haben und auch keine Folkband zu sein, denn dadurch wird es zu eingeschränkt. Es gibt sehr viele klassische Einflüsse – auf jeden Fall ästhetisch, von denen ich den Eindruck habe, dass sie niemand bemerkt; auf jeden Fall geben sie etwas Würze (SB-F 2005).¹¹⁰

Während sich die Verantwortung für die Arrangements und den Gesang im Laufe der Zeit hauptsächlich auf Stefan Brisland-Ferner und Emma Härdelin verlagerte, trägt jedes Bandmitglied mit einem persönlichen Stil zu den Songs bei. So ist es ungewohnt, wenn nicht die Stammbesetzung spielt, da die einzelnen MusikerInnen ihre Spielweise entwickelt haben, die meistens in Richtung Einfachheit strebt (SB-F 2005). Das Motto „weniger ist mehr“ bei den gespielten Instrumenten ist ein Gegenpol zu den immer ausgefeilteren Loops und Zuspelungen.

6.2.2. VERWECHSLE NICHT VOLKSMUSIK MIT ROCK!¹¹¹

Diese Überschrift stammt aus der Leserbriefseite der Zeitschrift Spelmannen (Nr. 1, 1995), dem Organ der schwedischen Spielleute bzw. des Spielmannsverbandes SSR, in dem zu dieser Zeit eine heftige Diskussion über die Verwässerung des Volksmusikbegriffes und der schwedischen Volksmusik durch Folkrockbands entbrannt war. Der Autor dieser Zeilen zeigte sich offen gegenüber Bands, die sowohl Einflüsse aus Rock als auch Volksmusik vereinten, wünschte sich aber auch eine stärkere Berichterstattung der Medien über die

¹⁰⁹ det är ett slags essens, man känner liksom doften och sen är den borta och sen försöker man å få tak på den (SB-F 2005).

¹¹⁰ Och det är det som jag känner att vi ville med Garmarna, inte ha ett rockband och inte heller vara ett folkband, för att det blir för begränsande. det finns jättemycket klassiska influenser, som jag kan känna att ingen har lagt märke till, som finns, i alla fall estetiskt, i alla fall ger det en krydda.

¹¹¹ Förväxla ej folkmusik och rock! (Leserbrief in Spelmannen 1/1995:10 von Fredrik Lönngren)

„TraditionsträgerInnen“. Von einer anderen Gangart zeugte der Kommentar eines aufgebracht Lesers, der prognostizierte: „Die Kerle aus Dalarna [einer Region, die fast der schwedische Inbegriff für Traditionen und Volksmusik ist] im SSR werden schon zwischen dem Unkraut sauber halten (Erik Larsson, s.o.)¹¹².“ Auch Garmarna musste sich manchmal mit Kritik dieser Art auseinandersetzen, im Rückblick erachteten die MusikerInnen die Konfrontation mit TraditionalistInnen als relativ gering (2005).

Dagegen sahen sie sich viel öfter gezwungen, Garmarnas Musikstil zu definieren. Auf die Frage, wo sie Garmarna im Spannungsfeld zwischen Volksmusik oder Rock einordnen würden, erhielt ich unterschiedliche Antworten.

Jens Höglin zog eine Parallele zwischen der Entstehung des Rocks aus afroamerikanischer Volksmusik und der Art, wie Garmarna mit schwedischer Volksmusik umgeht und sie mit modernen Instrumenten und beeinflusst durch aktuelle musikalische Strömungen neu arrangiert und verändert, wodurch die Bezeichnungen „schwedische Rockmusik“ und auch „Folkrock“ nicht ganz falsch sind, auch wenn letztere Assoziationen zu Bands der 1970er wachruft, die mit Garmarnas Klangbild nur sehr wenig zu tun haben (2005).

Ich habe oft so gedacht; wie sich der Rock entwickelt hat. Er kommt ja aus der schwarzen Volksmusik, vom Blues. Auf eine Weise gehen wir vom gleichen aus, wir behandeln ja die Musik eigentlich auf die gleiche Art. Wir nehmen sie ja und spielen sie auf eine moderne Weise mit modernen Instrumenten, und dann sind wir ja auch beeinflusst von moderner Musik. Im Grunde machen wir in gewisser Weise schwedische Rockmusik. Folkrock ist keine so dumme Bezeichnung. Es klingt ja nicht ganz wie Kebnekaise, aber es ist keine ganz falsche Beschreibung (JH 2005).¹¹³

Weniger glücklich mit der Bezeichnung Folkrock oder Bordonrock¹¹⁴ ist Gotte Ringqvist, der den Begriff Rock nicht ganz treffend findet. Aus Mangel an Alternativen verwendet er normalerweise die Umschreibung „moderne Volksmusik“. Da die Problematik der Genrebezeichnung schon seit Garmarnas Anfängen ein Thema ist, gab es auf der

¹¹² Dalkarlarna inom SSR kommer nog att hålla rent bland ogräset (Erik Larsson, s.o.).

¹¹³ Jag har ofta tänkt så här, hur rocken utvecklades. den kommer ju från svart folkmusik, från blues. På nåt sätt utgår vi från samma, vi behandlar ju musiken egentligen på samma sätt, vi tar ju det och spelar det på ett modernt sätt med moderna instrument och sen är vi ju också influerade av modern musik. I grunden gör vi svensk rockmusik på ett sätt, folkrock är inte en så dum beteckning. det där låter inte helt som Kebnekaise, men det är inte en helt felaktig beskrivning (JH 2005).

¹¹⁴ Diese Bezeichnung wurde von Lundberg und Ternhag für Bands wie Hedningarna oder Garmarna geprägt (1996:166).

Homepage der Band einen Ideenwettbewerb, der aber aufgrund der vielen „schlechen Vorschläge“, wie z. B. *Ethnorock* zu keiner befriedigenden Lösung kam (GR 2005). Da er „moderne Volksmusik“ bevorzugt, und gleichzeitig als Betreuer bei Geigenlagern Volksmusik vermittelt, tritt er für ein offenes Volksmusikmilieu ein. Sehr deutlich macht er dies im Weltmusikmagazin *Lira* (1998/2) in einem Essay mit dem Titel „Stell dir vor, während all dieser Jahre haben wir falsch gespielt“¹¹⁵. Darin problematisiert er, dass jene, die in Schweden eine Geige in die Hand nehmen, nicht ernst genommen werden, wenn sie nicht die Tradition bis auf das i-Tüpfelchen kennen und können. Er beschreibt diesen Druck im Volksmusikmilieu als „Mühlstein um den Hals“, der die Kreativität sabotiert. Darüber hinaus müssten junge RockmusikerInnen auch nicht jedes Riff von Keith Richards auswendig können, bevor sie eigene Songs schreiben dürften. Umgekehrt findet er die Darstellung verzerrt, wenn Garmarna dafür gelobt und von der Band erwartet würde, die Allgemeinheit mit ihrer Musik für die Volksmusik zu missionieren. An erster Stelle steht für ihn, dass die Band ihre eigene Musik macht. Ist diese eine Inspiration und lockt sie neue ZuhörerInnen auch zur Volksmusik, ist es allerdings ein positiver Nebeneffekt (s.o.).

Emma Hårdelin ist dagegen der Meinung, dass Garmarna eher eine Rockband als eine Volksmusikband ist, da die Band ziemlich laut spielt. Sie argumentiert, dass Garmarna weniger für intime Konzerte, sondern mehr für größere Bühnen passt, da die Musik ziemlich hart ist. „Ich würde schon sagen, dass wir uns mehr als Rockband als als Folkband sehen, oder eigentlich, sind wir ja eine Band (Lachen), die ziemlich harte Musik spielt, und das stimmt ja nicht wirklich für eine Folkband (EH 2005b).“¹¹⁶

Ähnlich resoniert Stefan Brisland-Ferner, für den die Suche nach dem richtigen Ton ausschlaggebend ist: „Man fühlt, dass es diese Musik ist, die Garmarna ausmacht. Es fühlt sich für uns als richtige Vorgangsweise an. Was das dann für die Musik bedeutet, weiß ich nicht. Sie fühlt sich im Norden verankert an, aber sie ist nicht darauf aus (SB-F 2005).“¹¹⁷

Problematisch war der schwer zu definierende Musikstil, wenn die Band von VeranstalterInnen gebucht wurde, denen nicht ganz klar war, worauf sie sich einließen. So landeten die MusikerInnen z. B. in einem kleinen Steinsaal mit minimaler Soundanlage und sahen sich mit der Anfrage konfrontiert, ob sie nicht akustisch spielen könnten. Da das

¹¹⁵ Tänk, under alla dessa år har vi spelat fel (GR in *Lira* 1998/2)

¹¹⁶ Jag skulle nog säga att vi anser oss vara mera rockband än folkband, eller egentligen så är vi ett band. (Skratt) Som spelar ganska hård musik, och det stämmer ju inte riktigt in med ett folkband (EH 2005b).

¹¹⁷ Man känner att det är musiken som är Garmarna, det känns som ett rätt sätt att göra för oss, sen vad det betyder för musiken vet jag inte, den känns förankrad i regionen, i Norden, men den är inte ute efter att vara det heller (SB-F 2005).

Schlagzeug aber Grundbestandteil von Garmarnas Musik ist und die nicht verstärkten Instrumente übertönt hätte, war diese Lösung unmöglich. Den OrganisatorInnen war manchmal nicht klar, dass Garmarna keine Band ist, die mehrere Stunden ohne Schlagzeug zum Tanz aufspielt und die über ein schier unendliches Repertoire verfügt. „Garmarna ist die Musik, die wir machen. Wir spielen Lieder, deren musikalische Entstehung lange Zeit gedauert hat. Die Musik ist ziemlich fixiert, speziell mit den Loops (GR 2005).¹¹⁸“

Durch die Verwirrungen in Bezug auf Garmarnas Musik fühlten sich die MusikerInnen manchmal fehl am Platz, meistens löste sich das mulmige Gefühl aber in Wohlgefallen auf, wenn z. B. ältere Paare begannen, zu ihrer Musik Schottis/Schottischen zu tanzen und es toll fanden, dass sie lauter spielten als gewohnt (JH 2005).

Während das Weltmusikmagazin Lira positiv über Garmarna berichtete, gab es unter anderem im oben genannten Spelmannen Gegenstimmen auf den sehr lebendigen Leserbriefseiten, die Angst hatten oder der Band vorwarfen, dass die Jugendlichen, die Garmarna hörten, Volksmusik nicht mehr so wie früher spielen würden. Gotte Ringqvist findet jedoch, dass die Band in der Beziehung mehr Nutzen brachte, da eine Tradition nur bewahrt wird, wenn sie lebendig ist, und für ersteres von genügend Personen gesorgt wird. „Leute können verschiedene Sachen machen. Ich sehe nichts Seltsames darin, dass Garmarna eine alte Melodie ausschlachtet. Wie gefährlich wäre das (GR 2005)?¹¹⁹“

Für Stefan Brisland-Ferner stellt sich die Frage nach Folkrock oder Volksmusik nicht, da für ihn der Kern der Musik vom Genre unabhängig ist (SB-F 2005), während es bei der Vermarktung der Alben und der Präsenz im Radio eine große Rolle spielt, ob die Musik zugeordnet werden kann. „Die Leute wollen Sachen und Dinge in Genres platzieren och da landen wir zwischen den Stühlen. Und dann passiert es, dass es nicht reingenommen wird (GR 2005).¹²⁰ Die Frage, ob es die Volksmusikeinflüsse leichter oder schwerer gemacht hätten, sei allerdings hypothetisch, „da es diese Musik ist, die wir spielen. Wir fingen nicht an zu spielen, weil wir bekannt werden wollten (s. o.).¹²¹

¹¹⁸ Garmarna är den musiken som vi gör Vi spelar låtar som har tagit lång tid att spela fram. Musiken är ganska låst, speciellt med loopar (GR 2005)

¹¹⁹ Folk gör olika saker. Jag ser ingenting konstigt i att Garmarna slaktar en gammal melodi. Hur färligt skulle det vara (GR 2005)?

¹²⁰ Folk vill sätta saker och ting i genren och där har vi hamnat lite mittemellan. Och då händer det att det inte tas med (GR 2005).

¹²¹ ...för att det är den musik som vi spelar. Vi började inte spela för att vi ville bli kända (GR 2005).

6.3. POSTMODERNES MITTELALTER

*Garmarna waren die einzigen im Konzertlokal,
die keine Mittelalterkleidung anhatten (JH 2005).¹²²*

In vielen Zeitungsartikeln über Garmarna wurde oft auf die „mittelalterlichen“ Balladen Bezug genommen, aber auch Referenzen auf mittelalterliche Begriffswelten oder die Sagenwelt und andere mystische Vorstellungen gemacht. So beschrieb die Journalistin Eva Kjeller, dass Stefan Brisland-Ferner und Gotte Ringqvist sich wie der Näck benahmen (Sundsvalls Tidning, 24.10.1994)¹²³. Näcken ist der schwedische Wassermann, der in Sagen eng mit der Volksmusik verknüpft ist. Er spielt auf einer magischen Geige, mit der er die Menschen zwingen kann, sich zu Tode zu tanzen oder entführt Bräute auf dem Weg zur Hochzeit. Im Gegensatz zu den vorwiegend instrumental aktiven Musikern, wird Emma Härdelin auf der Bühne oft von ihrer sanftesten Seite beschrieben, so z. B. als „still und lieblich“ stehend (s.o.). Dies könnte auch mit Emma Härdelins Auftreten und Bühnenverhalten zu tun haben. Da sie nicht nicht gern vor dem Publikum tanzt (EH 2005b), steht sie meistens ruhig auf der Bühne, während die Instrumentalisten mehr wie Rockmusiker auftreten. Darüber hinaus wird Emma Härdelin in den Videos, besonders bei Euchari, mit langen Kleidern wie eine Gothic-Sängerin inszeniert, sodass sie manchmal mystisch, dann wieder eiskalt schien. Im Interview betont sie, dass es dabei auch darum ging, mit diesen Klischees zu spielen und die Kontraste zwischen den oft brutalen Inhalten und den Erwartungen gegenüber einer Sängerin ins Extrem zu treiben, wenn sie sich wie eine Eissäule inszeniert (2005b). Eine Referenz zu den Begriffswelten der Balladen ist auch die Beschreibung von Emma Härdelins Stimme als „jungfräulicher Sopran“ (Söderling in Dagens Nyheter 22.2.1995).

Nicht mit Adjektiven sparte der Journalist Bernt Carlsson bei einer Konzertrezension, bei der die Verbindung „transzendent, meditativ“, „zeitweise orientalisch“ kombiniert mit „heidnischem und eingeborenenhaftem“ Schlagzeug und einer „direkt psychedelisch

¹²² Garmarna var de enda i konsertlokalen som inte hade medeltidskläder på sig (JH 2005)

¹²³ „...Stefan Brisland-Ferner och Gotte Ringqvist för fram som Näcken själv...“

klingenden Drehleier“ eher an einem New Age-Ratgeber erinnert, auch wenn eine Zwischenüberschrift „Die Extase blieb aus (Länstidningen Östersund, 12.3.1994)¹²⁴“ lautete. Ähnlich bildhaft beschrieb Nils Fredriksson Garmarna als „eine Art Schamanen, die mit magischer Monotonie eine zauberhafte und mächtige Stimmung heraufbeschworen – gefährlich und schön¹²⁵“. Emma Hardelins „wehmütige und hohe Stimme“ wird ins 15. Jahrhundert versetzt, indem sie als wie Sinead O’Connor klingend beschrieben wird, wenn diese 500 Jahre früher gelebt hätte. Darüber hinaus hätte Garmarnas Musik als Soundtrack für eine nicht jugendfreie Version von Ronja Räubertochter funktioniert (Västerbottens Folkblad, 7.11.1994). Etwas allgemeiner hielt sich Johan Bergstad, der die verschiedenen Volksmusikgenres in Garmarnas Repertoire aufzählt, „oft mit einem Schuss mittelalterlicher Klänge und altnordischer Mythologie (Gefle Dagblad 20.9.1993).¹²⁶“

Für Stefan Brisland-Ferner ist das Mittelalter als Begriff an sich und das Streben nach altertümlichem Klang nicht interessant, mittelalterliche Musik sieht er in Garmarnas Ausdrucksweise jedoch fest verankert. Er bevorzugt es, über modale Musik zu sprechen. Wenn er an einer Melodie arbeitet, experimentiert er mit allen Stufen, die erhöht oder vermindert werden können, bevor er sich für eine Variante entscheidet. „Die, die am besten wird, klingt oft mittelalterlich, aber das kann auch daran liegen, dass ich sie auf einer Drehleier spiele (2005)¹²⁷“ Durch die ständige Suche nach dem Außergewöhnlichen und Emmas Interpretation wird die Tonsprache ebenfalls nicht sehr modern. Dass er von modalen Klängen fasziniert ist und die Band ein Faible für modale Melodien hat, bedeutet jedoch nicht, dass ihre Verwendung zu einem Dogma wird (SB-F 2005).

Ein Beispiel für die Arbeit mit modalen Variationen ist Garmarnas Neuinterpretation von *Den bortsålda* (siehe 5.3.2.), die Gunnar Ternhag mit Helmi Brenners Variante von 1957 vergleicht (Lundberg & Ternhag 1996:72f) und zu dem Schluss kommt, dass Garmarnas Interpretation rein tonal älter klingt, als die Aufnahme mehr als 40 Jahre zuvor. Angesprochen auf diese Analyse äußerten sich Gotte Ringqvist und Rickard Westman ablehnend gegenüber zu analysierendem Umgang mit Musik, während der Schlagzeuger Jens Höglin ironisch meinte, dass Emma Hårdelin ja auch Wörter seltsam altmodisch aussprechen würde (2005). Stefan Brisland-Ferner kommentierte die Untersuchung folgendermaßen:

¹²⁴ „transcendental och meditativ....stundvis oriental....hedniska och infödingslika...Extasen uteblev“

¹²⁵ „ett slags shamaner som med magisk monotoni lockade fram en trolsk och mäktig stämning – farlig och vacker...“

¹²⁶ „ofta med stänk av medeltida klanger och fornnordisk mytologi.“

¹²⁷ Det som blir bäst låter ofta medeltida, men det kan också bero på att jag spelar den på en vevlira (SB-F 2005).

Es ist diese Ästhetik, die schon ziemlich lang vorgeherrscht hat. Wir haben natürlich dazu beigetragen, wie soll ich sagen, weiter zu lügen. Wir mögen das ja. Emma mag das ja, die Tonsprache (SB-F 2005)¹²⁸.

Emma Hårdelin war sich nicht sicher, ob oder wie sie die Ballade von Margareta Söderbergs Aufnahme ausgehend (deren Ausgangsmaterial Helmi Brenners Variante ist) verändert hat. „Aber es ist ja gut, wenn es alt klingt (Lachen). Wir sind ja von dieser Tonsprache... - deshalb verdeutlichen wir ein bisschen, aber ich glaube nicht, dass das bei genau diesem Lied eine bewusste Wahl war (EH 2005b)¹²⁹.

Dass das „Lügen“ mit Hilfe der modalen Musik funktionierte, konnten die MusikerInnen erkennen, als sei für die Mittelalterwoche in der gotländischen Stadt Visby engagiert wurden, woraufhin sie sich auf ihrem Konzert als die einzigen wiederfanden, die keine mittelalterlich inspirierte Kleidung trugen (JH 2005).

6.4. EXOTIK UND FREMDARTIGKEIT

*Wir durften an den seltsamsten Orten spielen, weil wir Kulturcredits hatten
(GR 2005)¹³⁰.*

Da Garmarna musikalisch von mehreren Genres beeinflusst ist, sind auch die Zielgruppen und Reaktionen auf die Band sehr unterschiedlich. Diese Vielfalt hatte Vor- und Nachteile für die MusikerInnen, wie z. B. die Möglichkeit, in Rockclubs, aber auch bei Volksmusikfestivals auftreten zu können, die aber auch zu Problemen wegen mangelhafter technischer Ausstattung durch die VeranstalterInnen oder falschen Erwartungen führen konnten.

¹²⁸ Det är den estetiken som har varit härskande ganska länge, vi har naturligtvis bidragit till att, vad ska man säga, fortsätta ljuga, vi gillar ju det, Emma gillar ju det, tonspråket. (SB-F 2005).

¹²⁹ Men det är ju bra om det låter gammalt (skratt). Vi fascineras ju av det tonspråket, det är därför att vi kanske förtydligar lite grann då, men jag tror inte att det är var ett medvetet val på just den låten (EH 2005b).

¹³⁰ vi har fått spela på de mest konstiga ställen för att vi har fått kulturcredits (GR 2005)

In Schweden gab es nicht wenige „ältere Herrschaften, die Schottis zu unseren Liedern tanzten und fanden, dass es fantastisch war, dass man so laut spielen konnte (GR 2005).“¹³¹ Voraussetzung dafür war allerdings eine funktionierende technische Ausstattung, die nicht immer zur Hand war und in den Zeitungen manchmal für spitze Kritiken sorgte.

Aufgrund der Volksmusikeinflüsse erhielt die Band Engagements bei Volksmusikveranstaltungen inner- und außerhalb Skandinaviens. Durch ihr Bühnenverhalten, dass mit Ausnahme Emma Härdelins eher an eine Hardrockband erinnert, bauten sie eine Brücke zwischen interessierte Fans, die andere Musik hörten, und schwedischer Volksmusik, stießen aber manchmal auch auf Kritik aus konservativeren Kreisen. So wird unter dem Titel *Bad dancing* beschrieben, dass es Garmarna in den USA bei der schwedischstämmigen Bevölkerung, genauer gesagt Auswanderern, die über mehrere Generationen hinweg in Volksmusik- und Volkstanzgruppen die Kultur der alten Heimat gepflegt hatten, nicht immer leicht hatte, da man Volksmusik in traditionellster Form erwünschte und „zu moderne“ Konzerte - etwa mit Schlagzeug - boykottierte (Lundberg u.a. 2003:161f). Andernorts, wie z. B. in Kirchen, hatte das Publikum zwar nichts an der Musik auszusetzen, zeigte sich dann aber – falls es sich nicht um die Bearbeitungen der Musik Hildegards von Bingen handelte - von den Texten und deren Brutalität schockiert. Manchmal bekamen die Bandmitglieder zu hören, sie würden schlechte oder Musik des Teufels machen. Andere, nämlich einige ältere Herren in Finnland ließen ihre Fäuste sprechen, die sie in Richtung Bühne hoben, um der Band ihre Meinung zur Musik zu demonstrieren (JH, RW 2005).

Rickard Westman meint, dass die Volksmusikeinflüsse der Band das Leben in Schweden nicht unbedingt leichter gemacht haben, denn „wären wir eine gleich gute Rockband, wie eine Folkrockband, hätten wir von der Musik leben können.[...] wir wären Millionäre (2005).“¹³² Damit nimmt er Bezug auf schwedischen Rock und Pop als Exportschlager. Andererseits ermöglichten die gleichen Stilmittel die Vermarktung der Band innerhalb der *World Music*-Sparte. Durch die Beimischung skandinavischer Melodien und Instrumente zu Rock, Pop und Elektronik wurde ausländischen ZuhörerInnen ein einfacherer Zugang zu schwedischer Musik eröffnet, während „nur zwei Geigen, die eine Polska spielen, so exotisch sein können, dass es fast lächerlich wird, kann ich mir vorstellen (RW 2005)“¹³³. „Rickard Westman misst auch dem

¹³¹ gamla tanter och farbröder som dansade schottis till våra låtar och tyckte att det var fantastiskt att man kunde spela så där högt (GR 2005).

¹³² hade vi varit lika bra rockband som ett folkrockband hade vi kunnat leva på musiken.[...]hade vi varit miljonärer

¹³³ ...bara två fioler som spelar en polska kan vara så exotiskt att det nästan blir löjligt, kan jag tänka mig (RW 2005).“

Gesang als Kommunikationsmittel eine große Bedeutung zu. Dass es sich um Musik in einer für viele fremden Sprache handelt, stellt dabei kein Hindernis dar (s. o.). Musik mit schwedischsprachigen Texten scheint die Zuhörenden ebenfalls anzusprechen, da der Klang der Sprache ungewohnt ist. Schwedische Lieblingsbands (darunter auch Garmarna) waren bei einigen meiner Studierenden mit ein Grund, einen Schwedischkurs zu besuchen.

Während Garmarna in Schweden durch die geringe Größe des Landes in Rockclubs auftrat, in denen das Publikum daran gewöhnt war, verschiedene Genres zu hören, war die Band z. B. für einen durchschnittlichen Rockfan in Deutschland kein Begriff, sondern bewegte sich in der Volks- und World Music-Sparte (GR 2005), in der das Publikum treu ist, auch wenn nicht jedes zweite Jahr ein Album erscheint. Gotte Ringqvist schätzt es auch, vor Leuten zu spielen, die keine vorgefassten Meinungen zu Garmarnas Musik oder der Verwendung von Volksmusikeinflüssen haben:

In Schweden haben die Leute eine Art Bild oder Vorurteil oder Idee darüber, was schwedische Volksmusik ist. In Deutschland haben sie das nicht. Manchmal fühlt es sich schöner an, im Ausland zu spielen, weil die Leute ganz offen sind. Sie hören unsere Musik als das an, was sie ist. Und so soll Musik gemacht werden (GR 2005).¹³⁴

Den großen Anklang in Deutschland, wo sich Gothic- und Hardrockfans mit den Zuhörenden aus der World Music-Szene mischten, erklärt sich Gotte Ringqvist dadurch, dass das Düstere und Karge in der Musik einen Nerv getroffen hat. „Es ist wohl exotisch und spannend (2005).¹³⁵“ Exotisch können Garmarnas Balladen auch für das skandinavische Publikum sein, wie Rickard Westman in Gesprächen mit Fans bemerkte. Waren sie nicht durch Erklärungen von Garmarna oder Hedningarna bei Konzerten über die Inhalte und Herkunft der Songs informiert, hatten sie selten Ahnung, dass Garmarna Texte von „mittelalterlichen“ Balladen verwendete (2005). – Eine Bezeichnung, die oft auch wörtlich genommen wurde.

Die Praxis, bei Konzerten diese exotischen und binnenexotischen Stücke und die „seltsamen Inhalte“ zu erklären und zu vermitteln, da sie die Band als wichtiger Teil des Konzerterlebnisses sieht, war nicht immer der Weg des geringsten Widerstandes, wenn sie

¹³⁴ I Sverige har folk nån slags bild eller fördom eller idé vad svensk folkmusik är. I Tyskland har dem inte det. Ibland känns det skönare att spela utomlands för att folk är helt öppna. De lyssnar på vår musik för vad den är. Och det är så musik ska göras (GR 2005).

¹³⁵ Det är väl exotiskt och spännande (GR 2005).

falsch gebucht war. Dies war z. B. in Georgia zu erkennen, als Garmarna zwei Konzerte hintereinander hatte und auf Rücksicht auf das Publikum von ca. 70 grauhaarigen alten Frauen beim ersten Auftritt darauf verzichtete und Applaus erhielt, auch wenn Rickard Westman den Eindruck hatte, dass sie das ganze wegen des Schlagwerks seltsam fanden. Beim zweiten Konzert mit mehr Publikum führten die nun doch gemachten Beschreibungen der Inhalte von *Straffad moder & dotter/Bestrafte Mutter & Tochter* dazu, dass der Bürgermeister aus Protest den Raum verließ (RW 2005).

Der sprachliche Kontakt mit dem Publikum während der Konzerte ist erfahrungsgemäß in den USA leichter als z. B. in Deutschland oder Ungarn, wo manchmal auch mit einem/r DolmetscherIn gearbeitet wurde (RW 2005). Die Reaktionen fallen unterschiedlich aus, schließlich trat die Band in Budapest im Palast der Künste, aber auch auf der Volksmusikbühne beim Szigetfestival auf, oder in Deutschland in „ekligen, heruntergekommenen Hardrockclubs oder im Kulturzentrum. Wir sind sowohl Hochkultur, als auch Rock und Volksmusik (RW 2005).¹³⁶“

6.5. FAZIT

Durch den Versetzung der traditionellen Balladen in modernene Kontexte hat sich auch die Deutung der Inhalte verschoben, was mit der globalen Rezeption zu tun hat. So war es für die Bandmitglieder eher skurril und unerwartet, in Deutschland eine Mischung aus Gothic-, Hardrock- und *World Music*-Fans im Publikum zu haben, deren VertreterInnen vermutlich von unterschiedlichen Aspekten in Garmarnas Musik angezogen worden waren. Ein sehr plakatives Beispiel dafür ist der durch die sogenannten „mittelalterlichen“ Balladen und modalen Einflüsse verstärkte bzw. „erlogene (vgl. SB-F 2005)“ Mittelalterbegriff, der dazu führte, dass die Bandmitglieder bei dem Konzert auf der Mittelalterwoche in Visby ohne mittelalterliche Kleidung eher einsam waren. Die Freiheit bei der Verwendung des Mittelalterbegriffs in der Rezeption könnte man als Parallele zur unvoreingenommenen und freien Kombination der Band von vielfältigen musikalischen Einflüssen sehen. Gleichzeitig war Garmarnas Musik in Gruppierungen mit schwedischer Anknüpfung (also

¹³⁶ „äckliga, sunkiga hårdrocksklubbar eller på kulturcentrum. Vi är både finkultur och rock och folkmusik (RW 2005).“

traditionsbewahrenden Gruppierungen in Schweden, Finnland oder den Communities von NachfahrInnen schwedischer EmigrantInnen) Thema von Debatten darüber, ob man mit schwedischer Volksmusik so umgehen dürfe. So entbehrlich diese Diskussionen für die MusikerInnen waren, bietet die Verwendung der Volksmusik eine Art Schutz, wenn z. B. ältere Texte mit Zeilen wie „ich will nicht in das jüdische Land“ in einer Ballade vorkommen. Der freie Umgang mit Begriffen und Symbolik in einer postmodernen Welt führt automatisch zu einer vielfältigen Interpretation der Inhalte durch Fans mit unterschiedlichen politischen und kulturellen Hintergründen, die z. B. vom deutschen Plattenlabel durch die Veränderung in „jütische Lande“ gesteuert wurde. Dies wäre als Schutz in einem schwedischen Volksmusikkontext nicht notwendig gewesen. Für die MusikerInnen von Garmarna ist es deshalb wichtig, eine für sie stimmige Musik zu machen, zu der sie als „ihrer eigenen“ stehen können, egal wie vom Publikum oder den Medien darauf reagiert wird.

7. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die Voraussetzungen für eine Bearbeitung der Balladen durch Garmarna setzen sich aus mehreren Faktoren zusammen. Die Bandmitglieder und deren musikalischen Kenntnisse und Vorbilder spielen hier die wichtigste Rolle. Es lässt sich sagen, dass ihre Zugänge unterschiedlich sind. So hat die Frontsängerin Emma Hårdelin eine Volksmusikausbildung absolviert, während andere Bandmitglieder eher vom Rock, Hardrock, Elektronik und Pop kamen und die Volksmusik erst spät für sich entdeckten. Auch die musikalischen Zugänge reichen von analysierend bis hin zu DIY. Das musikalische Ideal eines rauen und kargen Gesamtklanges bildet den gemeinsamen Nenner, sowie die Inspiration durch die Band Folk och Rackare der alternativen Volksmusikwelle der 1970er, von der die erste Vorlage einer Ballade stammte, und der Bordunrockband Hedningarna, die in den 1990ern Erfolge feierte und mit ein Grund für die Suche der Bandmitglieder nach einer Instrumentalmischung von Rock- und Borduninstrumenten war, die im Laufe der Zeit mit Hilfe einer Drehleier und Musikprogrammierung verwirklicht wurde. Gleichzeitig mit Garmarnas Entwicklung kam es zu einer Zunahme des Interesses an Stilsythesen mit Volksmusik und am Mittelalter, wobei nicht historische Korrektheit, sondern die Freiheit und Fantasie im Umgang mit den immer leichter in Archiven und vor allem im Internet zugänglichen musikalischen Quellen im Zentrum stand. Dabei passten die Aufzeichnung der „mittelalterlichen“ Balladen, die nur in Ausnahmefällen im Mittelalter transkribiert worden waren, gut ins Bild.

Da alle Bandmitglieder von Garmarna Fans von schwarzem Humor sind, waren sie von den naturmythischen und Ritterballaden der Sammelbände SMB (1983-2001) fasziniert, aus deren Texten und manchmal Melodien sie Songs entwickelten, die auch ein Publikum ansprechen sollten, das mit schwedischer Volksmusik nichts oder wenig zu tun hatte. Insgesamt haben Garmarna bis jetzt 16 Balladen bearbeitet, wovon zehn von Transkriptionen stammen und sechs aurale Vorlagen haben. Balladen von Aufnahmen aus den 1970ern wurden weniger stark verändert, was damit zu tun haben kann, dass sie bereits an ein Publikum angepasst worden waren, das Populärmusik gewöhnt war. Die Arrangements wurden natürlich modernisiert und manchmal führten auch kleine tonale Veränderungen, wie bei *Den bortsålda/Die Verkaufte* dazu, dass sich das Klangbild veränderte. So machte in diesem Fall Garmarnas Melodie einen älteren Eindruck als die Aufnahme mit einer sogenannten

Traditionsträgerin (Lundberg & Ternhag 1996:72f). Bei schriftlichen Vorlagen unterschied die Band zwischen Text und Melodie. Passte die Melodie nicht zu den Inhalten, z. B. weil sie im 3/4-Takt in Dur war, obwohl der Inhalt dramatisch war, so wurde sie radikal gestrichen um eine Kongruenz zwischen Text und Musik zu erzeugen. Während die Band musikalisch alles tut, was sie für gut hält, wird bei den Texten nur soviel Text gestrichen, dass die Länge des Songs auch für ungeübte BalladenhörerInnen erträglich ist, was durch variierende Instrumentalbegleitung und Überstimmen kombiniert mit fast suggestiven Wiederholungen zusätzlich erzielt wird. Der inhaltliche Kern der Ballade muss aber immer zu erkennen sein, dabei werden auch problematische Zeilen und sehr brutale Inhalte nicht ausgespart, auch wenn die Bandmitglieder sich privat von ihnen abgrenzen. Das Alter und die Tradition der Balladen verschafft ihnen eine andere Legitimität, als wenn sie die Texte selbst geschrieben hätten. Durch die Internationalisierung und Technologisierung fällt dieser Schutz bei der Rezeption ihrer Musik in vielen Ländern in und außerhalb Europas aber zum Teil weg. Nämlich dann, wenn die Band keine Möglichkeit hat, ihre Fans über die Hintergründe aufzuklären. Gleichzeitig spiegelt sich der freie Umgang der Band mit Elementen aus skandinavischer Volksmusik, Rock, Pop, Elektronik oder Klassik auch in ihrer Rezeption wieder, die sich von der Gothic-, und Hardrockszene in Deutschland oder den BesucherInnen des Palasts der Künste in Budapest bis hin zu skandinavischen Volksmusik-, Rock oder Mittelaltermusikfans erstreckt und je nach Ausgangspunkt der Zuhörenden unterschiedlich gedeutet wird. So wurde der Band im Extremfall die Zerstörung der Volksmusik von TraditionsbewahrerInnen vorgeworfen, während sie z. B. für die norwegische Bordonrockband Gåte eine Inspirationsquelle waren.

Interessant, aber in dieser Diplomarbeit nicht mehr realisierbar, wäre eine genauere Untersuchung der verschiedenen, internationalen Fangruppen und deren Interpretation des Gehörten. Die mögliche Ideologisierung skandinavischer und skandinavischsprachiger Musik und nordischer Mythologie z. B. in rechten deutschen Szenen wurde hier kurz angeschnitten, wäre aber ebenfalls eine Vertiefung wert, natürlich auch auf Österreich ausgeweitet. Darüber hinaus wurde hier vor allem auf Garmarnas Arbeit mit „mittelalterlichen“ Balladen fokussiert, obwohl ihre Alben noch viele andere Stücke aufweisen.

Limitiert wurde diese Arbeit natürlich auch durch die Tatsache, dass ein einmaliges Interview mit den Bandmitgliedern nur an der Oberfläche kratzen kann und es bei den Antworten wahrscheinlich einen Unterschied machen würde, ob ich sie vor 15 Jahren oder

vor 2005 in den Anfängen dieser Arbeit interviewt hätte. Womöglich hat sich schon seit dem Interviewzeitpunkt die Sicht auf gewisse Aspekte verändert, aber wie bei den Transkriptionen der Balladen und CD-Aufnahmen Garmarnas handelt es sich auch hier um Momentaufnahmen, die einen kleinen Teil eines Entwicklungs- und Veränderungsprozesses beleuchten.

ANHANG

I. GLOSSAR

Folkmusikvågen	Volksmusikwelle (alternat. Bewegung um 1970)
Folk och Rackare	Volk/Leute und Racker
Garmarna	Die Wölfe, die Höllenhunde
Groddalira	Typ der Vevlira
Hedningarna	Die Heiden
Lutgitarr	Lautengitarre
Moraharpa	Morafiedel (Art der Nyckelharpa)
Nyckelharpa	Tastenfiedel (wörtlich übersetzt: Schlüsselharfe)
Spelman	Spielmann, VolksmusikerIn
Spelmansstämma	VolksmusikerInnentreffen
Stråkarpa	Streichharfe, typologisch aber eine Leier
Sveriges Medeltida Ballader (SMB)	Schwedens mittelalterliche Balladen
Svenskt Visarkiv (SVA)	Schwedische Zentralinstitution Volkslied und Volksmusikforschung und Jazzgeschichte
Säckpipa	Dudelsack
Sälgflöjt	Weidenflöte, Obertonflöte (meist ohne Griffloch)
Vevlira	Drehleier

II. QUELLENVERZEICHNIS

LITERATUR

Ahlbäck, Sven 1995a. *Karaktäristiska egenskaper för låttyper i svensk folkmusiktradition – ett försök till beskrivning*. Norra Stavsudda.

Ahlbäck, Sven 1995b. *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*. Stockholm.

Åkesson, Ingrid 2005. Homogenisering och pussel. Medeltidsballader i nutidsdräkt. In: *Noterat 13*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Åkesson, Ingrid 2008. *Rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Svenskt visarkivs handlingar 5. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Aksdal, Bjørn 2001:156-176. Die folkloristischen Musikinstrumente. Der Spielmann und seine Musik. Eigenarten der Volksmusik. In: Andersson, Greger (Hg.): *Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Andersson, Nils und Olof 1978 (1930). *Svenska låtar Värmland*. Avesta: Gidlunds.

Arnberg, Matts (Red.) 1962:32-67. Om traditionsinspelningarna och om dem som sjöng. I: *Den medeltida balladen*. Stockholm: Sveriges Radio.

Åstrand, Hans 1998:1155-1157. Schweden.Volksmusik. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Sachteil 8. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter.

Baumann, Max Peter (Ed.) 2000. Traditional Music Instruments and Modernization. Local Musical Traditions in the Globalization Process. In: *The World of Music* 42(3). Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Berggren, A.P. 1861. *Norske folke-sange og melodier*. Kopenhagen: C.A. Reitzels Forlag.

Bohlman, Philip V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press.

Bondeson, August. 1903. *Visbok, Folkets visor sådana de leva och sjungas ännu i vår tid*. Stockholm: Bonnier.

Boström, Mathias 2005:35-49. Vistryck och inspelningsteknik. Möte mellan två medier för spridning av visor kring 1900. In: *Noterat 13*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Byrman, Gunilla (Red.) 2008. *En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader*. Växjö:

Växjö University Press.

Coenen, Dorothea & Holzapfel, Otto (Hg.) 1982. *Herder Lexikon Germanische und keltische Mythologie*. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder.

Cronshaw, Andrew 2000:51-58. Fjorde und Fiedeln: Tradition und Innovation in Norwegen. In: Broughton, Simon (Hg.): *Rough Guide Weltmusik*. Weimar Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

Svend Grundtvig (Udg.) 1853-1890. *Danmarks gamle Folkeviser*. Kopenhagen: Samfundet till den Danske Litteraturs Fremme.

Danielson, Eva. 1981:110-146. Visan författad, satt och gjuten af Chronwall. Om Svenska Visförlaget och bröderna Chronwall. I: *Sumlen*. Stockholm: Svenskt visarkiv & Samfundet för visforskning.

Dittmann, Arvid 2001. Rechtsextreme Bands und Tonträger inklusive Indizierungsliste. In: Archiv der Jugendkulturen (Hg.): *Reaktionäre Rebellen. Rechtsextreme Musik in Deutschland*. Berlin: Tilsner.

Eriksson, Karin 1997. *Svensk Folkrock*. Göteborgs universitet, Institutionen för musikvetenskap. D-uppsats.

Häggman, Ann-Mari 1992. *Magdalena på Källebro. En studie i finlandsvensk visstradition med utgångspunkt i visan om Maria Magdalena*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.

Häggman, Ann-Mari 1994:216-222. Jonssons doktorsavhandling: Svensk balladtradition. In: Ronström, Owe (utg.): *Texter om svensk folkmusik: från Haeffner till Ling. Musikaliska akademins skriftserie 81*. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien.

Häggman, Ann-Marie 2001:177-186. Von nationaler Musik zur Weltmusik. In: Andersson, Greger (Hg.): *Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Helander, Madeleine 1999. *Svensk folkmusik i förändring. 1970- & 1990-talens svenska folkmusik ur massmedias ögon med Skäggmanslaget och Garmarna som exempel*. Uppsala universitet, Institutionen för kulturanthropologi och etnologi. C-uppsats i etnologi.

Heller, Friedrich Paul und Maegerle, Anton 1998. *THULE. Vom völkischen Okkultismus bis zur Neuen Rechten*. Stuttgart: Schmetterling Verlag (2. erweiterte Auflage).

Hermansson, Nanna Stefania (Red.) 2008:9-14. Bakgrund till projektet. In: *Balladdans i Norden. Symposium i Stockholm 8-9 nov 2007. Meddelanden från Svenskt Visarkiv 48*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Hermansson, Nanna Stefania (Red.) 2008. *Balladdans i Norden. Symposium i Stockholm 8-9 nov 2007. Meddelanden från svenskt visarkiv 48*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Hildeman, Karl Ivar 1962:9-31. Balladen, medeltiden och nuet. In: Arnberg, Matts (Red.): *Den medeltida balladen*. Stockholm: Sveriges Radio.

Holzappel, Otto (Hg.) 1996. *Lexikon folkloristischer Begriffe und Theorien. Studien zur Volksliedforschung 17*. Bern, Berlin, Frankfurt a. M., New York, Paris, Wien: Peter Lang.

Holzappel, Otto 2002. *Mündliche Überlieferung und Literaturwissenschaft. Der Mythos von Volkslied und Volksballade*. Münster: Aschendorff Verlag.

Hoyningen-Huene, Stefan von 2003: *Religiosität bei rechtsextrem orientierten Jugendlichen*. Dormeyer, Detlev (Hg.): *Religion und Biographie 7*. Münster: LIT Verlag.

Hundseder, Franziska 1998: *Wotans Jünger. Neuheidnische Gruppen zwischen Esoterik und Rechtsradikalismus*. München: Heyne.

Jansson, Sven-Bertil 1999. *Den levande balladen. Medeltida ballad i svensk tradition*. Stockholm: Prisma.

Jansson, Sven-Bertil 2001:95-104. Ballader, korta och långa. Om balladen, maskinen och människan. I: *Allt under linden den gröna. Studier i folkmusik och folklöre tillägnade Ann-Mari Häggman*. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut.

Jansson, Sven-Bertil 2008:35-44. Balladens texter då och nu, i sång och i dans. I: Hermansson, Nanna Stefania (red.): *Balladdans i Norden. Symposium i Stockholm 8-9 nov 2007. Meddelanden från svenskt visarkiv 48*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Jerrentrup, Ansgar 2000:25-50. Gothic and Dark Music: Forms and Background. In: Baumann, Max Peter (Ed.): *Gothic, Metal, Rap, and Rave – Youth Culture and Its Educational Dimensions. The world of music 42(1)*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Jersild, Margareta. 1975. *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800*. Stockholm: Svenskt Visarkivs handlingar 2.

Jersild, Margareta. 1976:53-66. Om förhållandet mellan vokalt och instrumentalt i svensk folkmusik. I: *Svensk tidskrift för Musikforskning 58 (2)*. Stockholm: Svenska samfundet för musikforskning.

Jersild, Margareta. 2005:51-62. Ballader i skillingtryck. Om interaktion mellan tryckt text och muntligt traderad melodi. I: *Noterat 13*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Jonsson, Bengt R. 1967. *Svensk balladtradition I*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Jonsson, Bengt R. 1983-2001. *Sveriges Medeltida Ballader 1-5*, Stockholm: Svenskt visarkiv.

Kaminsky, David Leslie 2005. *Hidden Traditions: Conceptualizing Swedish Folk Music in the Twenty-First Century*. Harvard University, Cambridge, Diss.

Lachauer, Chloé 2005. *Die dunkle Seite Europas – Rechtsextreme auf dem Weg zum politischen Akteur? Netzerkennung der Rechten in der Europäischen Union*. Marburg: Tectum Verlag.

Lilliestam, Lars 1998. *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Ling, Jan 1967. *Nyckelharpan. Studier i ett folkligt instrument*. Stockholm: Norstedts & Söner.

Ling, Jan (Red.) 1980. Om folkmusikens historia och ideologi. I: *Folkmusikboken*. Stockholm: Prisma (auch www.visarkiv.se/folkmusikboken/ling.htm).

Ling, Jan 1986:125-132. Balladmelodierna – improviserade eller komponerade? I: *Sumlen*. Stockholm: Svenskt visarkiv & Samfundet för visforskning.

Ling, Jan & Ramsten, Märta 1990. Tradition och förnyelse i svensk spelmansmusik. I: Ronström, Owe (Red.): *Musik och kultur*. Lund: Studentlitteratur.

Lipsitz, George 1999. *Dangerous Crossroads. Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen*. St.Andrä-Wörtern: Hannibal Verlag.

Lug, Robert: Minnesang: Zwischen Markt und Museum. In: Gratzner, Wolfgang & Möller, Hartmut (Hg.): *Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*. Hofheim: Wolke Verlag 2001.

Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 1996. *Folkmusik i Sverige*. Smedjebacken: Gidlunds Förlag.

Mrytz, Barbara 1991. *Das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Textkonstitution und Tradierung der Balladen des Child-Korpus. Ein Beitrag zur Kompatibilität von Literaturwissenschaft und Volkskunde*. Europäische Hochschulschriften. Reihe XIV. Angelsächsische Sprache und Literatur Band 243. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang.

Olrog, Ulf Peder 1962:68-86. Om ballader i levande tradition. I: Arnberg, Matts (Red.): *Den medeltida balladen*. Stockholm: Sveriges Radio.

Platz, Judith 2004:253- 284. Die 'schwarze' Musik. In: Schmidt, Axel & Neumann-Braun, Klaus: *Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz. Erlebniswelten 9*. Wiesbaden: VS Verlag.

Polak, Rainer 2000:7-46. A Musical Instrument Travels Around the World. In: Baumann, Max Peter (Ed.): *The world of music* 42(3). Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Ramsten, Märta 1986:140-146. Med rötter i medeltiden – mönster och ideal hos 1960- och 1970-talens balladsångare. I: *Sumlen*. Stockholm: Samfundet för visforskning.

Ramsten, Märta 1989:25-47. Upptecknat 1897 – inspelat 1984. Funderingar kring trädning

och tolkning med utgångspunkt från Einar Övergaards folkmusiksamling. I: *Sumlen*. Stockholm: Svenskt Visarkiv & Samfundet för Visforskning.

Ramsten, Märta. 2001:144-156. Sveriges Radios folkmusiksamling ur 2001 års perspektiv. In: *En brokig samling. En bok om samlingar och samlare. Svenskt visarkiv 50 år. 1951-2001*. Stockholm: Svenskt Visarkiv.

Rander, T. 1975. 'Alternativism' inte nog – kampen gäller makten. In: Rynell, E. & Åberg, L. (red.): *Spela för livet. Fria kulturgrupper inför 80-talet*. Stockholm: LiberFörlag.

Redepenning, Dorothea 2000:103-130. Mittelalterliche Stilelemente in ideologischer Funktion: Richard Trunk und Hanns Eilser. In: Kreutziger-Herr, Annette & Redepenning, Dorothea: *Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposiums zur Musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg, April 1998*. Kiel: Wissenschaftsverlag Vauk.

Rees, Helen 2001:43-67. He Yi'an's Ninety Musical Years. In: Baumann, Max Peter (Ed.): *Ethnomusicology and the individual. The world of music* 43(1). Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Ronström, Owe & Ternhag, Gunnar (Hg) 1994:9-26. Inledning. I: *Texter om svensk folkmusik. Från Haeffner till Ling. Kungliga musikaliska akademins skriftserie 81*. Stockholm: Kungliga musikaliska akademien.

Rosenberg, Susanne 1993. *Med blåtoner och krus. Ett kompendium om äldre folklig sång*. Stockholm.

Rosenberg, Susanne 1994. *Visor i Gästrikland*. Gävle: Länsmuseet i Gävleborgs län.

Schrevelius, Ally 2008: Balladspår i modern svensk litteratur. Intertextuella influenser. Växjö universitet: *Skripta minora Uppatser och rapporter från institutionen för humaniora* 52. Växjö (auch www.vxu.se/hum/publ/scriptaminora/52.pdf).

Stock, Jonathan P.J. 2001. Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. In: Baumann, Max Peter (Ed.): *The World of music. 43(1)*. *Ethnomusicology and the Individual*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Tellenbach Uttman, Magdalena 2002: Eine Untersuchung der Teiltonspektren bei Kulning- und Lockruftechniken anhand von Beispielen aus Schweden und Finnland. *STM Online*: www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_5/index.html, 13-04-2004.

Tiderman, Kalle 2002:22-28: Vad är världsmusik? I *Vägar till världsmusiken*. Stockholm: Bilda förlag.

Wessén, Elias 1928: Om de nordiska folkvisornas språkform. I: Hesselman, Bengt: *Nysvenska studier*. Uppsala: Appelgrenska boktr. [distributör].

WÖRTERBÜCHER

Auerbach, Carl (Red.): *Svensk tysk ordbok*. Stockholm: Norstedts 1932 (3e uppl.).

Helms, Sverre Henrik 1878: *Ny fullständig svensk – tysk och tysk – svensk ordbok*. Leipzig: Förlag Otto Holtze.

Svenska Akademien (Utg.) 1898-2005: *Ordbok över svenska språket*. Lund: Gleerup.

ZEITUNGS- UND ZEITSCHRIFTENARTIKEL

Bergstad, Johan: Spelgläde och imponerande fiolsolon. I: *Gefle Dagblad* 20.9.1993.

Boström, Camilla: Garmarnas hemliga grejer. I: *Sundsvalls Tidning* 11.2.1994.

Byrne, David: Crossing Music's Borders: 'I Hate World Music' In: *New York Times*, oct 3, 1999.

Carlsson, Bernt: Rytmskt och melodiskt – men den rätta nerven infann sig inte. I: *Länstidningen Österund* 12.3.1994

Fredriksson, Nils: Suggestivt och eggande. I: *Västerbottens Folkblad* 7.11.1994.

Hofsten, Ingela: Rak röst från Kluk. I: *Lira* 1998/99:15-18.

Kjeller, Eva: Tekniskt strul för Garmarna. I: *Sundsvalls Tidning* 24.10.1994

Ringqvist, Gotte: Tänk, under alla dessa år har vi spelat fel. I: *Lira* 1998/2

Sjödén, Reidar: Klanger som ligger i tiden & Tid för medeltid. I: *Lira* 1996/1.

Söderling, Fredrik: Upptäckta på internet. Nu vill USA ha Garmarna. I: *Dagens Nyheter* 22.2.1995.

Ternhag, Gunnar: Evig kamp om folkets musik. I: *Svenska Dagbladet* 18.2.1998.

FERNSEHSENDUNGEN

Elmqvist, Helén 2004. *Veckans konsert: Folkmusikens barn*. Sweden: SVT. Fernsehsehung.

Lundberg, Camilla 2002. *Världsmusiken i Europa: Nyckelfeber*. SVT. Fernsehseendung.

INTERNET

www.aftonbladet.se/nojesbladet/melodifestivalen2008/article1721008.ab Kvinnojourer kritiserar Nordman. Reagerar på planer att ”bränna” en häxa på scen. 2008-28-01
www.amazon.de/Kein-Blick-Zur%C3%BCck-Best-Extremo/dp/B000JUBIF2/ref=sr_1_4?ie=UTF8&s=music&qid=1227264239&sr=1-4
dagbladet.se/kulturnoje/musik/1.70626?headlineDate=20080811
www.folkdansringen.se/riks/Zorn/Zorn.htm
www.garmarna.se
garmarnatheblog.blogspot.com
kronosquartet.org/concerts/indiv.php?season=2008/2009&id=389
www.marbletheband.com
www.morlanda.se/oedman/oedm241.htm
www.myspace.com/gaate22
www.myspace.com/garmarna
www.myspace.com/stefanbrislandferner
www.tolmiriam.ru/tvor.php?sect=noalbums&folder=art/albums
www.tongang.se/leif
www.tongang.se/liraman/jwinstrument/index.html
www.visarkiv.se/publikationer-tabell_inline.htm

TONTRÄGER

Garmarna 2003 (1992-1993). *Garmarna*. Massproduktion, Mass CD-54.
Garmarna 1996. *Guds Spelemän*. Massproduktion, Mass CD-69.
Garmarna 1994. *Vittrad*. Massproduktion, Mass CD-61.
Garmarna 1999. *Euchari*. Massproduktion, MNW CD-278.
Garmarna 1999. *Vedergällningen*. Massproduktion, MNW CD-337.
Garmarna 1999. *Vedergällningen/Vergeltung*. Westpark, CD 87061.
Garmarna 2001. *Hildegard von Bingen*. Massproduktion, Mass CD-87.
Diverse 1999: *We're only in it for the money. 20 years of Massproduktion*. Massproduktion, Mass CD-86.
Diverse. *Visor från Södra Lappland*. Sveriges Radio, SRLP 1416.
Diverse 1962. *Den medeltida balladen*. Sveriges Radio, SRLP 5003/5006.
Dunkelschön 2006. *Torenvart*. Curzweyhl/Rough Trade, 4028143509125.
Folk och Rackare 1978. *Rackarspel*. YTF Grammofon AB, YTF-50241.
Haggard. *Eppur Si Muove*. Drakkar, Drakkar 065.
Hedningarna 1993. *Hedningarna*. Alice Ethnic, ALCD 009.
Hurdy-Gurdy 2005. *Prototyp*. North Side, NSD6084.

In extremo 1999. *Verehrt und Angespioniert*. Mercury Records, LC 00268.
In extremo 2006. *Kein Blick zurück*. Universal, UNI716911.
Lundberg-Grady, Anna 1961, aufgenommen von Jan Ling (SVA BA 0052).
Psalteria 2006. *Balabile*. Black Point Music, BP 0160-2.
Rayneke 2007. *Laut & Garstig*. Fuchsbau Record (Eigenproduktion).
Rosenbergs Sjua 1999. *R7*. Drone Records, DROCD017.
Schelmish 2003. *Aequinoctium*. Banshee Re, 40281435000429.
Söderberg, Margareta 1976. *Käringtand*. YTF Grammofon AB, YTF-50130.
Spielleyt Ragnarök 2007. *DEMONstrandum*. CD_01_2007.
Triakel 1998. *Triakel*. Xource Records XOUCD 121.
Ulf & Carin 1974. *Med rötter i medeltiden*. Sonet, SLP 2049.
Ulf & Carin 1976. *Folk och Rackare*. YTF Grammofon AB. YTF-50240.
Wolfenmond 2005. *Flammenspiel & Schattenklang*. Trisol TRI185.

INTERVIEWS

Brisland-Ferner, Stefan 11.11.2005, Stockholm, Svenskt Visarkiv.
Hammerman, Mats 29.11.2005, Sundsvall, Massproduktion/Pipeline.
Härdelin, Emma 13.9.2005a, interviewt von Ingrid Åkesson, Stockholm, Svenskt Visarkiv.
Härdelin, Emma 13.9.2005b, Stockholm, Svenskt Visarkiv.
Höglin, Jens 1.12.2005, Sundsvall, Café Tinell.
Ringqvist, Gotte 14.11.2005, Stockholm, Svenskt Visarkiv.
Westman, Rickard 8.11.2005, Stockholm, Svenskt Visarkiv.

E-MAIL

Emma Härdelin, 28.11.2005

ABBILDUNGEN

Bild 1: Stefan Brislander-Ferner, Konzert in Kopenhagen, Kulturhuset Islands Brygge, 6.10.2005.
Bild 2: Gotte Ringqvist, Konzert in Kopenhagen, Kulturhuset Islands Brygge, 6.10.2005.
Bild 3: Rickard Westman, Konzert in Kopenhagen, Kulturhuset Islands Brygge, 6.10.2005.
Bild 4: Jens Höglin, Konzert in Kopenhagen, Kulturhuset Islands Brygge, 6.10.2005.
Bild 5: Emma Härdelin, Konzert in Kopenhagen, Kulturhuset Islands Brygge, 6.10.2005.

III. ABSTRACTS

A) ABSTRACT PÅ SVENSKA

I mitt examensarbete undersöker jag Garmarnas bearbetningar av 'medeltida' ballader. Jag fokuserar på bandets trädning av olika balladvarianter, den kontextuella och musikaliska förändringen samt sambanden däremellan. Garmarna är ett svenskt band som varit internationellt framgångsrikt med sin stilsyntes av skandinavisk folkmusik, pop, rock, elektronisk och klassisk musik. I första kapitlet redogör jag för mina metoder och källor, som utöver litteratur- och musikvetenskaplig litteratur är intervjuer, jämförande musik-, och textanalyser samt tidningsartiklar. Vidare presenterar jag mina forskningsfrågor som är: 1) Under vilka förutsättningar bearbetades balladerna av Garmarna? och 2) Vilka förändringar ledde bearbetningarna till?

Första frågan kartlägger jag i del ett av uppsatsen. Med utgångspunkt i intervjuer med musikerna i *Garmarna* försöker jag kartlägga deras musikaliska bakgrund, intressen, instrumentval, inspriationskällor och förhållningssätt till folkmusik och ballader. I intervjuerna framkommer det att deras förhållningssätt till folkmusik och tidpunkten för ett växande folkmusikintresse varierar. I tredje kapitel definierar jag 'medeltida' ballader och ger en överblick över balladernas trädning. Därefter jämför jag Janssons (1999) och Åkessons (2005) analyser av det allmänna balladurvalet i Sverige med Garmarnas personliga urvalskriterier, som skiljer sig p.g.a. bandets sans för svart humor. Det visade sig att Garmarna endast valt naturmytiska ballader och riddarvisor, varav majoriteten av balladerna hittades i samlarverket *Sveriges medeltida ballader* (Jonsson 1983-2001). Några ballader är covers av band från folkmusikvågen eller lärdes ut till sångerskan i Garmarna av folkmusikpedagoger.

I fjärde kapitel undersöker jag balladen *Vänner och fränders* kontextuella förflyttning. Den har inte bara spelats in av Svenskt Visarkiv på den lappländska landsbygden utan har också via den s.k. folkmusikvågens Folk och Rackare och Garmarna hamnat i tysk hårdrock. När det gäller kontext lägger jag fokus på reception, olika musicscener, parallella musikaliska fenomen, samt ideologiska och teknologiska trender. Undersökningen av dessa allmänna förändringar leder fram till den musikaliska förändringen. I femte kapitel behandlar jag Garmarnas olika sätt att bearbeta sina källor. Det visar sig att Garmarna förkortar balladtexterna för att skapa sånger för en publik som är van vid populärmusik. Balladernas tillgänglighet förstärks genom varierande stämmor, instrument och melodier. I de fall där balladmelodier fanns bevarade avgjorde musikerna om de passade till texten. Texternas kärna (dock inte alltid balladernas strukur) skulle bevaras så noga som möjligt, men musiken kunde bytas ut; t. ex om melodin gick i dur och hade en text som var tragisk och brutal.

I sista kapitel är musikernas syn på sitt skapande utgångspunkt för en avslutande diskussion om olika begrepp som medeltid, tradition, innovation och folkmusik. Dessa har omnämnts i samband med beskrivningen av Garmarnas musik i bl. a. media och tolkats olika beroende på kontexten. Det visade sig att musikernas tolkning av sitt skapande ibland varierade mycket från mottagarnas.

B) ABSTRACT IN ENGLISH

The aim of this thesis is to investigate the reworking of ‘medieval’ ballads by the Swedish band Garmarna. The internationally renown group blends different styles such as Scandinavian folk music, pop, rock, electronic and classical musical influences.

I focus on the change of music, lyrics, context and reception linked to the transition of ballad variants used by the band. In the first chapter the methods and sources for this thesis are summarized. This includes papers on musicology and literary science, newspaper articles, interviews with the band members, as well as music and text analysis. Next I pose the two main questions to be investigated: 1) Under which circumstances were the ballads reworked by Garmarna? and 2) Which changes have the new arrangements led to?

The first half of my paper deals mainly with question number one. Based on my interviews with Garmarna’s musicians I describe their musical background, interests, choice of instrument(s), relation to folk music and ballads. The analysis of my interviews shows that the band members’ attitude towards folk music and the point in time for an increased interest in this music genre varies.

In chapter three I define ‘medieval’ ballads and give an overview of the tradition and transmission of ballads. In addition I compare Jansson’s (1999) and Åkesson’s (2005) research on the choice and use of ballad types in Sweden with Garmarna’s preferences in particular. Due to the band’s dark sense of humour only songs from the categories natural-mythical and knightly ballads were chosen. The majority of ballad sources were found in the systematic collection *Sveriges Medeltida Ballader* (Jonsson 1983-2003). Four songs are cover versions from LPs with Swedish bands of the so called folk music wave during the 1970s and two ballads were orally transmitted to the lead singer Emma Hårdelin by folk music teachers.

Chapter four explores the changes of ballads linked to their contextual transformation. The ballad *Vänner and fränder* is selected as a representative illustration of the change of music, music scenes and trends, as well as ideological intentions and reception during the second half of the 20th century. The ballad was not only recorded by Svenskt Visarkiv (Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research) in the 1960s in rural northern Sweden: Via the 1970s folk music wave and the drone rock band Garmarna it was even imported into German hard rock. Chapter five is dedicated to Garmarna’s reworking strategies applied to the chosen ballads. Garmarna often reduced the lyrics of the ballads in order to create what they call ‘normal songs’ and explains why their audience constitutes people mainly familiar with popular music. Another way to enhance the ballads’ appeal to listeners not used to folk music, is by varying the instruments, samples, voices and melodies. Whereas the musicians try to preserve the essence of the ballad content as far as the length allows it, their attitude towards the refrains and the tunes is freer. A tune in major transcribed with a tragic or bleak plot is usually replaced with another, more dramatic minor tune that the musicians consider to suit the content better.

The last chapter is dedicated to the various interpretations of Garmarna’s music. The musicians’ own perspective of their work is the starting point for the final discussion where I try to survey different perceptions of Garmarna and their music by fans, musicologists, the media and the band members. Linked to this, terms such as middle age, innovation, tradition, ideology and folk music are discussed. It is shown that the musicians’ point of view sometimes differs from the perception of their music.

C) ABSTRACT AUF DEUTSCH

Meine Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Bearbeitungen sogenannter „mittelalterlicher“ Balladen der schwedischen Band Garmarna. Mit ihrer Mischung von Stilelementen aus skandinavischer Volksmusik, Rock, Pop, sowie elektronischen und klassischen Einflüssen verzeichneten die fünf MusikerInnen inner- und außerhalb Schwedens Erfolge.

Mein Fokus liegt auf der Überlieferung der von der Band verwendeten Balladenvarianten, deren Bearbeitungen, sowie der Veränderung von Rezeption und Kontext. Die zwei Forschungsfragen dieser Arbeit lauten wie folgt: 1) Unter welchen Voraussetzungen wurden die Balladen von Garmarna bearbeitet? und 2) Zu welchen Veränderungen führten die Bearbeitungen?

Nach einer Beschreibung meiner Methoden und Quellen, die unter anderem aus literatur- und musikwissenschaftlichen Texten, Interviews mit den Bandmitgliedern, vergleichenden Text- und Musikanalysen sowie Zeitungsartikeln bestehen, beschäftige ich mich mit der ersten Forschungsfrage. Ausgehend von Interviews beleuchte ich die musikalischen Vorkenntnisse, Ausbildungen, Interessen, Wahl der Instrumente, und Inspirationsquellen der einzelnen MusikerInnen. Dabei zeigt sich, dass ihr Interesse für Volksmusik und Balladen unterschiedlich stark ist.

Im dritten Kapitel definiere ich die „mittelalterlichen“ Balladen und gebe einen Überblick über die Tradierungssituation. Danach mache ich einen Vergleich zwischen den Analysen der Balladenwahl in Schweden von Jansson (1999) und Åkesson (2005) mit der Wahl von Garmarna im Speziellen. Während in Schweden auch andere Balladenkategorien im Gebrauch sind, verwendet Garmarna ausschließlich naturmytische Balladen und Ritterlieder, was u.a. durch die schwarzen Humor der Bandmitglieder erklärt werden kann. Ein Großteil ihrer Vorlagen stammt aus den systematisierten Sammelbänden Sveriges Medeltida Ballader (Jonsson 1983-2001). Vier Balladen wurden von LPs mit MusikerInnen der sogenannten Volksmusikwelle der 1970er gecovert und zwei wurden Garmarnas Sängerin von VolksmusikpädagogInnen beigebracht.

Anhand der Ballade *Vänner och Fränder* gehe ich auf die Veränderung des Kontextes, der Rezeption und Aufführungspraxis von Volksmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. *Vänner och Fränder* wurde nicht nur Anfang der 1960er Jahre von Anna Lundberg-Grady in Nordschweden gesungen und dabei vom Svenskt Visarkiv aufgenommen, sondern gelangte über die Band der Volksmusikwelle Folk och Rackare und eine Coverversion Garmarnas auch in den deutschen Hardrock.

Im vorletzten Kapitel untersuche ich anhand von Beispielen, auf welche Arten Garmarna Musik und Text verändern. Dabei zeigt sich, dass die Strophen und Kehrverse oft verkürzt wurden, um dem Populärmusikkontext zu entsprechen. Den MusikerInnen war wichtig, den inhaltlichen Kern der Handlung zu bewahren, während überlieferte Melodien weggelassen wurden, wenn sie nicht zum Inhalt passten. Um das Interesse der ZuhörerInnen aufrecht zu erhalten, arbeiten die MusikerInnen mit instrumentalen Zwischenspielen, ein- und mehrstimmigem Gesang, Loops und Variation der Instrumente.

Abschließend diskutiere ich verschiedene Sichtweisen auf Garmarnas Werk durch Medien, Musikforschung, Fans und die Bandmitglieder. Es wird dabei deutlich, dass die damit verknüpften Begriffe, wie z. B. Volksmusik, Mittelalter, Ideologie, Innovation und Tradition unterschiedlich interpretiert werden.

IV. LEBENSLAUF

Studium

- seit WS 2000 Musikwissenschaften und Skandinavistik
- ERASMUS-Aufenthalt in Stockholm von August 2002 bis Juni 2003
- ab 2003 Doppelstudium: Musikwissenschaften & Ostseeraumstudien und Skandinavistik & Deutsch als Fremdsprache
- Studentische Helferin beim Kongress *European Seminar in Ethnomusicology*
- Archivpraktikum im Svenskt Visarkiv im Sommer 2004
- Studentische Helferin bei der IDT Graz im August 2005
- Diplomarbeitsforschung im Svenskt Viskarkiv Stockholm im WS 05
- DaF-Auslandspraktikum: Wirtschaftsfakultät Banská Bystrica SS 06
- Vortragende bei der Konferenz *Musikvetenskap idag* Växjö 2006 und *Fachsprache und interkulturelle Kommunikation* in Banská Bystrica 2007

Arbeit/Aktivitäten

- Schwedischunterricht am Sprachenzentrum der Universität Wien und an Volkshochschulen seit 2007
- SWEDEx-Prüferin seit Mai 2007
- Chorsängerin u. a. bei *Mea culpa* (von Christoph Schlingensief) und *Die Rosenkriege, Mulan* (moderne chinesische Oper)
- Workshops an der Kinderuniversität Wien
- DaF-Unterricht bei Actilingua WS 2006 und Sommer 2007
- Schwedisch-Tutorin an der Universität Wien im SS und WS 04/05
- Aufsichtsperson im Kunsthistorischen Museum 2001 bis Mai 2002
- Seit 2000 ehrenamtliche Tätigkeit im Jugendtreff St. Georgen

Publikation

mit Katarína Miková 2007:337-347. Österreich – Slowakei gehört gehört. Ein Radioprojekt zur interkulturellen Wirtschaftskommunikation. Christopher M. Schmidt (Hrsg.): *Sprache Kultur und Zielgruppen. Europäische Kulturen in der Wirtschaftskommunikation 11*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

Kontakt

katharina.kafka[at]univie.ac.at